ION
BRĂESCU

monografii

EMILE ZOLA

Editura Albatros

ION BRĂESCU

EMILE ZOLA

MONOGRAFII

Coperta colecției : TEODOR BOGOI

ION BRĂESCU

EMILE ZOLA

EDITURA ALBATROS ● BUCUREȘTI
1982

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Monografia de față, prima parte a unei lucrări mai vaste despre naturalismul francez (proiect întrerupt de dispariția prematură a autorului), reprezintă ultimul studiu de istorie a literaturii franceze elaborat de profesorul Ion Brăescu. Ea a apărut în limba franceză la tipografia Universității din București și a cunoscut o largă audiție în rîndurile cadrelor didactice și ale studenților, fiind prima lucrare de asemenea anvergură, publicată în țara noastră despre Émile Zola, scriitor a cărui operă a deschis drumuri noi romanului universal.

Pentru a o face accesibilă publicului larg românesc, căruia de fapt îi era adresată, precum și pentru a cinsti memoria neobositului cercetător al literaturii franceze, — Ion Brăescu — am tradus lucrarea sa în limba română, adaptînd-o la profilul colecției „Monografii" a Editurii Albatros, fără a altera, însă, cu nimic, structura sa fundamentală sau ideile originale ale autorului.

Mulțumim Editurii Albatros care a acceptat să publice această monografie și să-l readucă astfel în actualitate pe Émile Zola, autorul unei opere ale căror ecouri s-au făcut simțite și în romanul românesc.

București, februarie 1981

MARIA BRĂESCU

NATURALISMUL ŞI TEORETICIANUL SĂU

NAŞTEREA ŞI DESTINUL naturalismului sînt inseparabile de numele lui Émile Zola. Mişcare literară din cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea, al cărui punct de plecare se află, după unii istorici literari, în opera lui Gustave Flaubert, naturalismul s-a înălţat la rang de şcoală în momentul apariţiei principalului său manifest, *Le Roman expérimental* (*Romanul experimental*) de Zola, în 1880.

Avînd drept model *Arta poetică* a lui Boileau şi prefaţa la piesa *Cromwel* de Victor Hugo, acest manifest a venit mai tîrziu, atunci cînd Zola, în *Thérèse Raquin* (1867) şi în *L'Assomoir* (*Cîrciuma*), ca dealtfel şi fraţii Goncourt în mai multe dintre romanele lor îi ilustraseră deja principiile. Prefaţa celei de a doua ediţii a romanului *Thérèse Raquin*, publicat în 1868, ca şi cuvîntul introductiv la romanul *La Fortune des Rougon* (*Izbînda familiei Rougon*, 1871), conţineau dealtfel, în germeni, ideile principale ale *Romanului experimental*. Puternic impresionat de cartea lui Claude Bernard din 1865 *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*

(*Introducere la studiul medicinii experimentale*), Zola îl asimilează pe scriitor cu omul de știință, afirmînd că „romanul naturalist este o veritabilă experiență pe care romancierul o face asupra omului, ajutîndu-se de observație". Vizînd precizia științifică, naturalismul se întîlnea în acest fel cu parnasienii care, cam la aceeași epocă, încercau și ei să îmbine literatura cu știința cum o face poezia lui Leconte de Lisle sau Sully Prudhomme. Influențat în același timp de pozitivismul lui Auguste Comte și determinismul lui Taine, Zola îl identifică pe romancier cu un experimentator care „face să se miște personajele într-o anumită istorie pentru a arăta prin aceasta că succesiunea faptelor va fi așa cum o cere determinismul fenomenelor supuse studiului". Zola crede, deci, că romancierul trebuie să procedeze ca un chimist, diferențiind sau modificînd datele experienței în scopul pe care și-l propune, mediul social jucînd rolul eprubetei gradate în care se produce efervescența elementelor intrate în contact. Sprijinindu-se pe ereditate, pe care lucrările lui Darwin o așezaseră în centrul atenției, Zola își propune să acorde prioritate aspectului fiziologic al omului : „Aceasta constituie romanul experimental : să posezi mecanismul fenomenelor la om, să arăți rotițele manifestărilor intelectuale și senzuale așa cum le va explica fiziologia, sub influența eredității și a circumstanțelor înconjurătoare".

Subordonarea psihologiei față de fiziologie este ilustrată și prin cuvintele lui Taine, pe care Zola le pune ca motto în *Thérèse Raquin :* „Viciul și virtutea sînt niște produse întocmai ca vitriolul și zahărul". Preluînd întocmai aceste aserțiuni, scriitorii naturaliști ajung să prezinte o ființă umană instinctivă, senzuală, brutală, chiar bestială, capabilă de cele mai urîte acte de vio-
8 lență, purtînd în ea tare ereditare. Considerînd că nimic

nu este nedemn de a deveni obiect de observație experimentală, romancierii naturaliști s-au specializat adesea în descrierea unor aspecte urîte, respingătoare, hidoase ale vieții, manifestînd o predilecție pentru cazurile rare, morbide, macabre, patologice. Descrierea morgii în *Thérèse Raquin* sau spitalului din romanul fraților Goncourt *Soeur Philomène* (*Maica Filomena*) sînt exemple grăitoare în acest sens. Chiar titlul romanului *La Bête humaine* (*Bestia umană*) de Zola constituie o profesie de credință. „Dar naturalismul înseamnă punctul extrem al tendinței care propune ca scop al scriitorului mai curînd adevărul decît frumosul" [1], remarcă Philippe Van Tieghem constatînd o lărgire a ariei de inspirație a scriitorului.

O consecință pozitivă a acestei atitudini a naturaliștilor este de a fi dat drept de cetățenie în literatură oamenilor simpli și mai ales proletariatului. Franz Mehring, unul dintre criticii marxiști cei mai luminați ai timpului, remarca, încă din 1893, că „analizînd naturalismul din zilele noastre (...) nu s-ar putea ignora că el reprezintă reflectarea în artă a cuvîntului mereu mai puternic al mișcării muncitorești" [2].

În același timp, utilizînd din plin limba familiară, populară, chiar argotică a oamenilor simpli, în acele opere care descriu existența acestora, naturalismul a contribuit puternic la reînnoirea stilistică a literaturii.

Zola a insistat asupra caracterului modern al naturalismului, pe care îl califică drept „literatură a erei noastre științifice", și nu credem că a greșit căci, după justa remarcă a lui Michel Decaudin : „Trebuie mai

---

[1] Ph. Van Tieghem, *Marile doctrine literare în Franța*, București, Edit. Univers, 1972, p. 241.

[2] Franz Mehring, *Pagini de critică*, București, Edit. de stat pentru literatură și artă, 1958, p. 160.

ales să reţinem din *Romanul experimental*, ca dealtfel din alte numeroase pagini critice ale lui Zola, voinţa de a nu lăsa literatura în afara vieţii timpului său, în afara realităţii zilnice, ca şi a tendinţelor intelectuale : arta trebuie să adere din toate direcţiile la viaţă, la real." [1]

Din punct de vedere filozofic, naturalismul se cantonează într-un pozitivism agnostic, formulat de Zola în următorii termeni : „Pentru un savant experimentator, idealul pe care caută să-l reducă, nedeterminatul, nu constă decît în *cum*. El lasă filozofilor celălalt ideal, al *de ce*-ului, pe care nu speră să-l determine într-o zi (...). Sîntem muncitori, lăsăm speculanţilor acest necunoscut al *de ce*-ului în care se zbat în zadar de secole, pentru a ne menţine la necunoscutul *cum*, care în fiecare zi scade în faţa investigaţiei noastre".

Considerînd, în consecinţă, că este inutilă voinţa de a pătrunde în esenţa fenomenelor, Zola atribuie romancierului unica sarcină de a descrie amănunţit ceea ce observă, ceea ce îi cade sub simţuri. Ferindu-se de orice generalizare, punînd pe acelaşi plan esenţialul şi accesibilul, arta naturalistă trebuie să se îndrepte, deci, către o reproducere obiectivă, fotografică, a realităţii. Zola uită în felul acesta propria sa concepţie asupra creaţiei artistice enunţată încă din 1864 într-o scrisoare către prietenul său, Antony Valabrègue, în care spune : „Analizăm creaţia unei opere prin prisma unui om, a unui temperament, a unei personalităţi. Imaginea care se proiectează pe acest Ecran nou este o reproducere a lucrurilor şi persoanelor aflate dincolo, şi această imagine nu poate fi fidelă, ea se va schimba ori de

[1] A. Adam, G. Lerminier, E. Morot-Sir, *La littérature française*, Paris, Larousse, t. 2, 1972, p. 132, cap. *Le naturalisme*.

cîte ori un nou Ecran se va interpune între ochiul nostru și creație."

Opera literară a lui Zola pornește mai mult din această teorie a „ecranelor" decît din ideile nefertile ale *Romanului experimental*. Există într-adevăr o mare distanță între concepțiile teoretice ale lui Zola și opera sa artistică. Nu este rar cazul unor scriitori cu puternică personalitate care sparg cadrele programelor teoretice proclamate de ei înșiși ; Balzac, care se pretindea legitimist și catolic, deși scria împotriva acestor principii, reprezintă un exemplu ilustru în acest sens. Zola nu și-a aplicat decît parțial propriile teorii în operele sale literare. Henri Barbusse o afirmă explicit : „Temperamentul nu i-a fost niciodată influențat de teoriile sale, teoriile sînt cele care au țîșnit din temperamentul său și nu fac decît să-l exprime în modul cel mai relativ posibil" [1]. Marc Bernard merge mai departe, vorbind de un miracol : „Miracolul este că ideile sale care ne apar atît de rudimentare, și adesea chiar rizibile, i-au îngăduit lui Zola să scrie capodopere" [2]. Mihai Ralea găsește o explicație judicioasă care ține cont de evoluția lui Zola : „Acest șef al școlii naturaliste a părăsit treptat-treptat toate pozițiile false ale naturalismului, în timp ce alții (Céard, Huysmans, Bourget) le păraseau tocmai pe cele juste" [3].

Într-adevăr, doctrina naturalistă a fost urmată mai îndeaproape de scriitori de mîna a doua care au îmbrățișat-o mai repede și care, în general, se conformează mai ușor comandamentelor unui program literar. Așa a fost cazul lui Octave Mirbeau precum și al celor patru

[1] H. Barbusse, *Zola*, Paris, Gallimard, 1932, p. 266.

[2] M. Bernard, *Zola par lui-même*, Paris, Edit. du Seuil, 1957, p. 38.

[3] M. Ralea, *Portrete, Cărți, Idei*, București, Edit. pentru literatură universală, 1966, p 65

prozatori care și-au adus, alături de Zola și Maupassant, contribuția la volumul *Les soirées de Médan* (*Serile de la Médan*) : J. K. Huysmans, Henry Céard, Léon Henrique, Paul Alexis. Așa a fost cazul lui Lucien Descases, Paul Margueritte, Paul Bonnetain, Abel Hernant, J. H. Rosny, cît și al belgianului Camille Lemonnier sau al elveţianului Edmond Rod. Cît despre fraţii Goncourt, ei nu pot fi consideraţi decît ca precursori ai naturalismului, operele pe care le-au semnat împreună fiind scrise înainte de 1870, anul morţii lui Jules de Goncourt. *Jurnalul* lor, mai precis cel al lui Edmond de Goncourt, exprimă, dealtfel, o animozitate plină de invidie și mereu crescîndă față de Zola. Marii creatori, începînd cu Zola însuși, căruia trebuie să-i alăturăm pe Maupassant, Alphonse Daudet și Jules Vallès, se distanţează și-și afirmă geniul, încălcînd foarte adesea regulile fixate prin *Romanul experimental.*

Nefiind unitar, naturalismul se distinge prin individualismul accentuat al principalilor săi reprezentanţi : „Naturaliștii au supravieţuit în măsura în care au fost ei înșiși" [1]. Iată de ce e mai bine să vorbim despre un curent sau o mișcare naturalistă decît despre o școală. „Ca școală, naturalismul constituia un nonsens. Ca mișcare, el se justifica din plin și nu putea să nu înflorească" [2]. Pentru Zola însuși naturalismul nu era decît o simplă metodă și el refuza să-și aroge titlul de șef al unei școli-fantomă. El se credea urmașul lui Balzac, în care vedea un romancier „naturalist" ca și Stendhal sau Flaubert. Era la el și o nevoie de a-și găsi strămoși, dar trebuie să se ţină seama că terminologia literară nu era prea bine precizată la acea dată și că termenul de

[1] P. Cogny, *Le Naturalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 9.

[2] *Ibidem*, p. 10.

„realism" nu avea decît o circulație restrînsă. Modalitate accentuată, excesivă, stridentă a realismului, naturalismul îl înlocuiește și se situează, cronologic, după el. Majoritatea istoricilor literari definesc naturalismul în raport cu realismul. Pentru Philippe Van Tieghem, „naturalismul urmează realismului" [1], iar pentru P. Martino „naturalismul continuă realismul, îl afirmă sau îl exagerează" [2]. René Lalou subordonează naturalismul realismului, în timp ce Michel Raymond îl înglobează pe Zola în capitolul „Apogeul romanului realist" și procedează la analiza operei sale la rubrica „Realismul epic al lui Zola" [3]. A. Thibaudet consideră că: „El, Zola, depășește naturalismul" [4], pe cînd Henri Clouard vede în Zola un realist, la început, care „devenise naturalist, naturalismul prezentînd o realitate încărcată de detalii vulgare, cu o intenție susținută de înnegrire" [5]. Definiția lui Clouard urmează îndeaproape concepția care, printr-un proces gradat de schematizare, a izbutit să se impună în ochii marelui public, precum și în unele manuale și tratate de istorie literară.

Sensul cuvîntului „Naturalism" s-a alterat și s-a simplificat ; golit de concepția sa inițială, el nu mai înseamnă, în folosirea curentă, decît o tendință accentuată de a arăta omul în ceea ce are el mai vulgar, mai josnic, de a reprezenta exclusiv părțile neplăcute, dizgrațioase, brutale, morbide ale existenței. Termenul de natu-

---

[1] Ph. Van Tieghem, *op. cit.*, p. 241.

[2] P. Martino, *Le Naturalisme français*, Paris, A. Colin, 8-e éd., 1969, p. 7.

[3] M. Raymond, *Le Roman depuis la révolution*, Paris, A. Colin, 1968, p. 106.

[4] A. Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, Stock, 1936, p. 373.

[5] Henri Clouard, *Petite Histoire de la littérature française*, Paris, Albin Michel, 1965, p. 289.

ralism a căpătat, astfel, un sens aproape peiorativ, reușind să înjosească un întreg curent literar. Această evoluție semantică a fost folosită de criticii și istoricii literari de dreapta care, din ură față de opera angajată a lui Zola și mai ales față de atitudinea de apărător al dreptății și al adevărului pe care a avut-o în timpul afacerii Dreyfus, au încercat să-l distrugă minimalizînd nu numai propria sa creație, dar și naturalismul în ansamblul său. Denigrarea lui Zola, care a fost fără îndoială scriitorul cel mai insultat din toată literatura franceză, a avut adesea și un substrat politic. Batjocorit de mediile conservatoare, Zola a fost, în mod paradoxal, atacat și de reprezentanții stîngii. Puțin cunoscut de Engels, contestat de Paul Lafargue care nu agrea decît romanul *L'Argent* (*Banii*), Zola a fost adesea combătut de anumiți critici de stînga pentru că nu scrisese exact așa cum ar fi dorit ei să scrie! Judecățile asupra lui Zola și a naturalismului au fost divergente datorită faptului că au fost luate în considerație fie teoriile, fie operele sale literare. Astfel, un critic de talia lui G. Lukács îl atacă pe Zola respingîndu-i pas cu pas principiile teoretice, ceea ce nu-i dealtfel prea greu — fără să-i analizeze niciodată ciclul de romane *Familia Rougon-Macquart*. El se mulțumește doar să-i compare opera, în termeni generali, cu cea a lui Balzac, pentru a trage niște concluzii defavorabile lui Zola. Compararea aceasta, ca mijloc de a-l înjosi, nu le-a scăpat nici criticilor celor mai binevoitori față de Zola. Subliniind filiația evidentă Balzac — Zola, André Wurmser, în articolul său intitulat sugestiv *Ancienne maison Balzac, Zola successeur*" [1] (*Zola, succesorul vechii firme Balzac*), se numără

[1] Vezi „Europe", nov —dec. 1952.

printre primii care i-a pus pe cei doi scriitori pe același plan, reunindu-i sub o titulatură comună: „Balzac, Zola: deux romanciers *anticapitalistes*". În cartea sa din 1975, *Le Réalisme selon Zola* (*Realismul după Zola*), Alain De Lattre pare să încline, fără a-l minimaliza deloc pe Balzac, spre autorul ciclului *Familia Rougon-Macquart*, fapt simptomatic în creșterea faimei lui.

Atît în timpul vieții lui Zola cît și în prima jumătate de secol după moartea lui, s-a putut constata o prăpastie între cititorii săi credincioși care au făcut să crească numărul edițiilor sale și critica literară de dreapta care l-a discreditat, cea de stînga care l-a privit chiorîș și cea universitară care l-a ignorat.

Este semnificativ faptul că faimosul *Roman experimental* a apărut întîi în străinătate, în rușește, într-o revistă din Petersburg, înainte de a fi fost cunoscut de cititorii francezi. Dealtfel, Zola a fost întotdeauna mai apreciat în țările străine decît în Franța. Exegeza operei sale a fost foarte subțire pînă în 1952. Cele două monografii pe care i le-au consacrat, imediat după moarte, Émile Faguet și Bernard Bouvier în 1903, precum și cea din 1908 a lui Edmond Lepelletier, sînt destul de perimate. Perioada dintre cele două războaie nu l-a apreciat deloc pe Zola. Nu se poate cita decît excelenta sinteză a lui Pierre Martino asupra *Naturalismului francez*, a cărei primă ediție datează din 1923, și monografia lui Barbusse din 1932. Trebuie să mai adăugăm emoționanta carte *Émile Zola raconté par sa fille* (*Émile Zola povestit de fiica sa*) datorată Denisei Leblond-Zola (1931), precum și o contribuție străină, cea a lui Heinrich Mann, autorul unei succinte dar substanțiale meditații asupra operei lui Zola. În 1945 apare monografia bine informată a lui Alexandre Zévaès asupra lui Zola, urmată în 1949 de o *Histoire du natura-*

lisme français (*Istoria naturalismului francez*) în două volume de Ch. Beuchat. În 1952, împlinirea a cincizeci de ani de la moartea lui Zola prilejuieşte un spectaculos reviriment al cercetărilor asupra operei sale. Guy Robert dă prima importantă teză de doctorat consacrată creaţiei artistice a scriitorului : *La Terre d'Émile Zola. Etude historique et critique* (*Pământul de Émile Zola. Studiu istoric şi critic*), în acelaşi timp cu lucrarea de sinteză : *Émile Zola. Principes et caractères généraux de son oeuvre* (*Émile Zola. Principii şi caractere generale ale operei sale*). Jean Tréville publică tot atunci cartea sa *Zola semeur d'orages* (*Zola, semănător de furtună*), primă interpretare marxistă de anvergură şi de referinţă a operei zoliste, în timp ce numărul revistei „Europe", dedicat în întregime lui, îl examina din perspective multiple. Tot în anul 1952, Angus Wilson publică *Émile Zola, an introductory Study of his Novels* (*Émile Zola, un studiu introductiv la romanele sale*), iar în anul următor F. W. J. Hemmings publica la Oxford remarcabilul său studiu asupra întregii opere a lui Zola. Trebuie semnalat faptul că cercetătorii englezi şi-au axat studiile mai ales asupra cîte unui roman de Zola, în timp ce francezii s-au aplecat către analiza aprofundată a operei sale artistice. Marc Bernard publică, în 1957, un studiu *Zola par lui-même* (*Zola prin el însuşi*) ; Armand Lanoux depăşea cadrul biografiei romanţate în cartea sa *Bonjour, Monsieur Zola* (*Bună ziua, Domnule Zola*) din 1961. Datorăm două substanţiale monografii asupra romanului *Germinal* Henriettei Psichari şi lui Claude Abastado, precum şi două solide studii asupra romanului *Cîrciuma*, lui Jacques Dubois şi respectiv Colettei Becker. Antoinette Jagmetti publica la Geneva, în 1955, un studiu stilistic asupra romanu-
 lui *La Bête humaine* (*Bestia umană*), iar suedezul

Nils-Olof Franzen făcea să apară în 1958 la Stockholm o monografie a romanului *La joie de vivre* (*Bucuria de a trăi*). Parisul, ca adevărat personaj al operei lui Zola, face obiectul volumului *Paris dans les romans de Zola* (*Parisul în romanele lui Zola*) de Nathan Kranowski, în timp ce Anna Krakowski este autoarea cărții *La Condition de la femme dans l'oeuvre d'Émile Zola* (*Condiția femeii în opera lui Émile Zola*).

Critica modernă a contribuit enorm la punerea în evidență a multor aspecte ale operei lui Zola, necunoscute sau neobservate pînă în zilele noastre. Grăitor în acest sens este cel de al doilea număr special al revistei „Europe" consacrat lui Zola (numărul din aprilie—mai 1968) și care reunește lucrările Colocviului internațional de la Paris (februarie 1968). Pluralitatea interpretărilor lui Zola, diversele abordări ale operei sale rezultă și din prețiosul volum al lui Auguste Dezalay, *Lectures de Zola* (*Lecturi din Zola*, 1973), care reunește analize diferite ale unor psihanaliști, sociologi, stiliști, structuraliști, marxiști etc.

Privit prin prisma psihanalizei lui Jean Borie, în cartea sa *Zola et les mythes ou la nausée au salut* (*Zola și miturile sau greața față de mîntuire*) din 1973, autorul ciclului *Les Rougon-Macquart* apare într-o nouă lumină care nu-i este defavorabilă. Autor al unei cărți *Zola journaliste de l'affaire Manet à l'affaire Dreyfus*, (*Zola ziarist, de la afacerea Manet la afacerea Dreyfus*, 1962), Henri Mitterand a analizat cu migală ca și în alte studii, cu instrumentele stilisticii moderne, filonul expresiei artistice existente în opera lui Zola. Nu poate fi trecută sub tăcere foarte moderna carte a lui Michel Serres *Feux et signaux de brume — Zola* (*Lumini și semnale în ceață — Zola*), din 1975.

O scurtă privire asupra bibliografiei dedicate lui Zola ne duce la concluzia că ultimii treizeci de ani au adus o recoltă mult mai bogată și mai fecundă decît jumătatea de secol ce a urmat după moartea scriitorului. André Gide, mare admirator al lui Zola, nota, la 11 iulie 1932, în *Jurnalul* său : „Consider discreditarea actuală a lui Zola drept o monstruoasă nedreptate care nu face onoare criticilor literari de azi".

Ceea ce lipsește încă astăzi sînt marile studii de ansamblu, monografiile asupra lui Zola și a naturalismului. Ultima, cea a lui Michel Euvrard (*Zola*), datează din 1967 și suferă încă de limitarea datorată dimensiunilor colecției în care e publicată. Așa se întîmplă și cu lucrarea lui Pierre Cogny *Le Naturalisme* (*Naturalismul*, 1968), care a trebuit să se supună exigenței colecției „Que sais-je". Cercetările asupra lui Zola sînt mult facilitate de publicarea, începînd din anul 1960, a cîtorva ediții științifice, apărute sub redacția cîtorva specialiști devotați operei sale. Astfel citățm ediția „Tchou" a *Operelor complete* în 15 volume, publicate de Henri Mitterand, ediția Gallimard-Pléiade a ciclului *Familia Rougon-Macquart* în 5 volume, sub redacția lui Armand Lanoux, sau edițiile „Rencontre" din Lausanne, sub conducerea lui Henri Guillemin. Nu trebuie neglijată nici colecția „Livre de poche", care a publicat cele 20 de volume ale ciclului *Rougon-Macquart* cît și *Thérèse Raquin*.

Contrar celor care au crezut că-l pot defini rezumîndu-se la cîteva principii teoretice, puțin respectate chiar de cel ce le-a formulat, credem că prin investigarea operelor literare trebuie să se stabilească veritabilele coordonate ale curentului naturalist. Opera sa cea mai reprezentativă fiind aceea a lui Zola, trebuie să abordăm curentul prin lectura comentată a acesteia.

A. TATONĂRI

NĂSCUT LA PARIS în ziua de 2 aprilie 1840, Émile Zola n-a fost decît pe jumătate francez. Tatăl său, François (sau mai exact Francesco) Zola, era ofiţer italian din Veneţia, a cărui familie era ea însăşi originară din Zara (azi Zadar), în Dalmaţia. La rîndul său, François Zola nu era decît pe jumătate italian, mama sa fiind o grecoaică din Corfu. Spirit aventurier, carbonard şi francmason, adevărat erou de roman, François Zola face studii inginereşti la Universitatea din Padova, călătoreşte în Austria, Olanda, Anglia, devenind locotenent al Legiunii străine, în Algeria, în 1831. În 1833, se instalează definitiv în Franţa, mai întîi la Marsilia, apoi la Aix-en-Provence ; e plin de proiecte măreţe : adăugirea unui nou port la cel existent în Marsilia, fortificaţii pentru Paris, construcţia unui canal destinat să alimenteze cu apă potabilă oraşul Aix ; această ultimă idee a fost realizată şi rămîne marea operă a vieţii sale. Fiul său, Émile, moşteneşte această înclinare a tatălui de a vedea totul în stil mare.

În cursul unei călătorii la Paris, François Zola o cunoaşte pe Émilie Aubert, fiica unui antreprenor în construcţii, originar din Dourdan (Île-de-France), se îndrăgosteşte de ea şi se căsătoresc repede. Ea va veghea la educaţia unicului lor fiu, rămînînd văduvă de timpuriu, căci, după ce construieşte la Aix-en-Provence canalul ce-i poartă numele şi azi, François Zola moare de pneumonie în 1847. Copilăria la Aix a lui Émile Zola este destul de aspră ; studiile şi le face tot aici şi cutreieră împrejurimile însoţit de doi tovarăşi inseparabili, Baille şi Cézanne, viitorul mare pictor. Cei trei prieteni iubesc natura, viaţa în aer liber, citesc, visează şi recită versuri. Idolul lor este Musset. În opera sa, *Nouveaux Contes à Ninon* (*Noile povestiri pentru Ninon*), Zola îşi aminteşte „de această epocă fericită în care alergam pe potecile scumpei mele Provenţe. Musset era atunci tovarăşul meu. Îl luam cu mine în tolba de vînătoare şi în spatele primului tufiş întîlnit îmi uitam puşca în iarbă, îl citeam pe poet în această umbră caldă a Sudului parfumată de salvie şi levănţică... Lui îi datorez şi primele tristeţi şi primele bucurii". Reminiscenţele romantice, vizibile în opera lui Zola, îşi găsesc rădăcinile în această perioadă de adolescenţă provensală. Îşi face ucenicia literară ca elev la colegiul din Aix-en-Provence, compunînd o farsă intitulată *Enfoncé le pion* (*Pedagogul păcălit*) care datează din 1856. Inspirată din viaţa de şcolar, farsa aduce în scenă doi elevi care-i dispută pedagogului Pitot inima unei tinere din oraş.

Situaţia financiară precară a doamnei Zola o constrînge să intervină pentru obţinerea unei burse care să-i permită fiului său să-şi continue studiile la Paris, la liceul Saint-Louis. Astfel, în 1858, Émile Zola redevine parizian. Respins de două ori la examenul de bacalaureat, el va duce la Paris timp de doi ani o viaţă de

boem, cunoscînd foamea și privațiunile, cu datorii și amanetări la muntele de pietate. În această perioadă el se mai crede poet și dramaturg. Compune proverbul dramatic [1] *Perrette* inspirat de celebra fabulă a lui La Fontaine, *La laitière et le pot au lait* (*Lăptăreasa și oala cu lapte*) precum și un altul intitulat *Il faut hurler avec les loups* (*Cînd ești printre lupi trebuie să urli ca ei*). În 1859, Zola schițează planul unei tragedii, *Annibal à Capoue* (*Hanibal la Capua*). Paralel cu aceste încercări dramatice, Zola scrie versuri. Deși pare să aibă darul versificației, versurile sale sînt lipsite de profunzime. Tendința spre monumental îl incită să proiecteze o trilogie poetică *La Genèse* (*Geneza*), vastă epopee despre umanitate, care ar fi trebuit să rivalizeze cu *Legenda secolelor* a lui Victor Hugo. Versurile lui Zola au rămas inedite pînă în 1882, cînd Paul Alexis le publică la sfîrșitul cărții sale *Émile Zola, notes d'un ami* (*Émile Zola, notele unui prieten*), însoțite de o scrisoare a autorului, conștient de slăbiciunea lor : „Ar fi poate mai înțelept să nu le scoatem din praful lor (...) Dar cedez dorinței dumitale, scot un pumn din aceste versuri de copil și ți le dau pentru că spui că poate fi interesant pentru cititori să vadă cu ce am început".

Pe la 1860, Zola renunță la versuri, poate și datorită postului său de funcționar la Docurile Parisului, pe care a fost nevoit să-l accepte pentru a-și cîștiga existența. În 1862, se angajează la librăria Hachette, unde munca sa consta în a lega pachete. În curînd, urcînd în grad, trece la serviciul de publicitate al librăriei. În perioada în care a lucrat la Hachette, el creează o comedie în două acte *La Laide* (*Urîta*) pe care teatrul Odéon o respinge, între altele pentru că personajul central era orb,

[1] Mică scenetă într-un act.

ceea ce nu avea nimic comic. Așa se întîmplă și cu *Madeleine*, dramă în trei acte, respinsă pe rînd de două teatre și care va căpăta pînă la urmă forma romanului *Madeleine Férat*.

La invitația directorului librăriei Hachette de a scrie proză, tînărul funcționar îi propune o serie de trei volume : *Les Héroismes : les Héros de l'Humanité, les Héros de la Patrie, les Héros de la Famille* (*Eroismele : Eroii Umanității, Eroii Patriei, Eroii Familiei*). Proiectul nu a fost realizat niciodată, dar e demnă de remarcat de pe acum propensiunea lui Zola pentru operele ciclice. Dealtfel, tînărul scriitor mai încercase să scrie proză și pînă atunci ; în 1859, publicase în gazeta „La Provence", din Aix-en-Provence, povestirea *La Fée amoureuse* (*Zîna îndrăgostită*) ; în 1863, apăreau într-o revistă din Lille povestirile *Simplice și Le Sang* (*Sîngele*). Directorul îi cere lui Zola o poveste pentru un ziar destinat copiilor și acesta prezintă *Soeur des pauvres* (*Maica Săracilor*). După lectura poveștii, editorul i-o restituie exclamînd : „Ești un revoltat". Povestea va fi înglobată în volumul *Contes à Ninon* (*Povestiri pentru Ninon*). După multe încercări, Zola reușește să-și facă debutul în literatură publicînd în 1864, la editura Lacroix, primul său volum, *Contes à Ninon*.

B. POVESTIRI PENTRU NINON

Contes à Ninon

„Opera unui poet care a băut prea mult lapte și a mîncat prea mult zahăr" după definiția glumeață a lui Henri Barbusse[1], volumul *Contes à Ninon* (*Poves-*

[1] H. Barbusse, *Zola*, Paris, Gallimard, 1932, p. 16.

tiri pentru Ninon) a fost destul de bine primit de critica literară și agreat de publicul care cumpără mai bine de jumătate din exemplarele apărute. Această primire binevoitoare îl încurajează pe Zola să meargă pe același drum și să dea o urmare primului său volum, sub titlul *Nouveaux Contes à Ninon* (*Noile povestiri pentru Ninon*), volum publicat abia zece ani mai tîrziu, în 1874, dar scris, de fapt, înainte de 1868.

Ninon nu este, așa cum s-ar putea crede, iubita lui Zola, ci este personificarea regiunii Provence, cea mai mare pasiune a anilor săi de tinerețe. *Povestirile pentru Ninon* sînt, înainte de *Scrisorile din moara mea* de A. Daudet, un imn adresat frumoasei naturi din sudul Franței în mijlocul căreia autorul și-a petrecut copilăria și adolescența. Caracteristicile dominante ale povestirilor lui Zola sînt o atmosferă idilică, amintiri provensale, înțepături satirice. „Nu se găsește nicăieri în opera sa o siluetă asemănătoare celei a lui Tartarin" [1] remarcă Denise Leblond-Zola, subliniind prin aceasta că Zola nu a luat niciodată în derîdere pe oamenii din sud.

Datoare în mod deliberat romantismului, *Povestirile pentru Ninon* sînt o operă „grațioasă, uneori satirică, în care reminiscențele din Musset și Murger, din Rabelais și din Swift, se alătură amintirilor provensale" [2]. Majoritatea povestirilor prezintă un Zola adept al lui Rousseau, opunînd natura sănătoasă și tonifiantă civilizației răufăcătoare. Legătura indestructibilă dintre om și pămînt este reprezentată într-un mod dramatic în nuvela *Les quatre journées de Jean Gourdon* (*Jean*

[1] Denise Leblond-Zola, *Zola raconté par sa fille*, Paris, Grasset, 1968, p. 17.

[2] Jean Fréville, *Zola semeur d'orages*, Paris, Éditions Sociales, 1952, p. 13.

Gourdon, anotimpurile vieții), unde se întîlnește pentru prima oară acea structură riguroasă a unei opere, atît de dragă lui Zola. Dacă Jean Gourdon este tipul țăranului cinstit și puternic, în nuvela *Le Forgeron* (*Fierarul*), Zola dăltuiește figura unui muncitor, model de bărbăție ancestrală. Este un adevărat imn pe care Zola îl adresează muncii, eroul său aproape mitologic fiind comparat cu statuile lui Michelangelo și nu cu modelele grecești pe care Zola le respinge.

John C. Lapp are dreptate cînd subliniază că „acest uriaș depășește în semnificație eroii Greciei antice, căci el nu simbolizează numai raporturile dintre om și pămîntul fertil, ci el ilustrează în același timp munca omului modern, fierarul societății moderne." [1] Personajul Goujet, în *Cîrciuma*, nu este decît reproducerea individualizată și mărită a acestui arhetip de fierar.

Nuvela *Le Chômage* (*Șomajul*), o primă schiță a romanului *Germinal*, prezintă cazul unui muncitor, victimă a conjuncturii economice. Uzina în care lucra își închide porțile, el nu mai găsește de lucru, încetul cu încetul economiile și avutul familiei se topesc. Oamenii simpli sînt evocați și în nuvela *Mon voisin Jacques* (*Vecinul meu Jacques*) în care personajul principal, de meserie cioclu, luptă să ascundă copiilor săi meseria pe care o face, aceasta fiind considerată rușinoasă. Personajul îl anunță pe Bazouge din *Cîrciuma*.

O povestire tulburătoare este *Le Grand Michu* (*Michu cel mare*) în care Zola relatează o grevă a foamei declanșată de niște elevi pentru a protesta contra tratamentului inuman la care erau supuși. Denunțare violentă a regimului școlar din timpul său, *Le grand Michu*

[1] J. C. Lapp. *Les racines du naturalisme. Zola avant les Rougon-Macquart (Rădăcinile naturalismului. Zola înainte de Rougon-Macquart)*, Paris, Bordas, 1972, p. 27.

se înrudește fără îndoială cu *Le petit chose* (*Piciul*) de A. Daudet.

Nuvela *Les épaules de la marquise* (*Umerii marchizei*) ascunde sub o textură aparent anodină o satiră virulentă la adresa aristocrației mondene din cel de-al doilea imperiu. Este prima dată cînd Zola ia poziție împotriva societății pe care o va biciui în *Les Rougon-Macquart*.

Satira este mai indulgentă în *Le Jeûne* (*Postul*), povestea unui preot care predică respectarea postului, dar care se grăbește să meargă la masa oferită de o contesă. Găsim aici urzeala povestirii lui Daudet *Les trois messes basses* (*Cele trei liturghii mici*), dar altfel particularizată. Oroarea față de război și antimilitarismul izbucnește într-o povestire onirică, *Le Sang* (*Sîngele*) : relatarea unui coșmar descriind masacrarea reciprocă a două armate.

Operă în fond destul de banală și fără strălucire, *Povestirile pentru Ninon* este oglinda diferitelor tendințe care se înfruntă în laboratorul de creație al unui debutant. Idilismul și lirismul de nuanță romantică domină fără însă a exclude apropierea unor nuanțe realiste și clocotul naturalist. Poate tocmai această gamă variată de teme și procedee a făcut ca volumul *Povestiri pentru Ninon* să scape de uitare. Multe teme, concepții, personaje reluate și dezvoltate de Zola în operele sale de maturitate, se găsesc în stare embrionară aici. Deși trebuiesc subliniate unele poziții ideologice avansate existînd în această perioadă de formație a lui Zola, *Povestirile pentru Ninon* sînt departe de a ne permite să bănuim forța epică a autorului romanelor din ciclul *Les Rougon-Macquart*.

Primirea favorabilă rezervată de critica literară apariției volumului *Contes à Ninon* îl încurajează pe Zola să publice *La Confession de Claude* (*Spovedania lui Claude*), un roman pe care-l schițase încă din 1862. Acest prim roman al lui Zola, apărut în 1865, va fi urmat în 1866, de romanul *Le voeu d'une morte* (*Dorința unei moarte*), în 1867, de *Les Mystères de Marseille* (*Misterele Marsiliei*), precum și de *Thérèse Raquin*, iar în 1868, de *Madeleine Férat*. Publicarea a cinci romane într-un interval de patru ani dovedește marea fecunditate a autorului care va publica în răstimpul a douăzeci și doi de ani cele douăzeci de volume ale ciclului *Familia Rougon-Macquart*. Umbrite de strălucirea ultimelor romane, care reprezintă fără nici o îndoială opera sa capitală, primele cinci romane sînt, în general, puțin cunoscute, cu excepția romanului *Thérèse Raquin*, singurul a cărui valoare îi asigură perenitatea ; trebuie însă să precizăm că piesa pe care autorul a scos-o din propriul său roman a contribuit la celebritatea sa. Zola a fost conștient de mediocritatea celor patru romane de debut.

Fără a minimaliza valoarea romanelor de debut, trebuie să recunoaștem că acestea valorează mai ales prin aceea că în ele se află germenii creației sale majore, — *Les Rougon-Macquart*, *Les Trois Villes*, *Les quatre Evangiles*.

Povestire autobiografică, care se înscrie chiar prin titlu în descendența lui Rousseau și Musset, *Spovedania lui Claude* relatează prima aventură sentimentală a autorului cu o femeie de moravuri ușoare. Adoptînd tonul liric al lui Musset, el combate atitudinea romantică pledînd pentru reabilitarea femeilor ușoare. În-

drăgostit naiv de o tînără prostituată, Laurence, pe care încearcă s-o transforme prin muncă, Claude încearcă o cruntă decepţie descoperind că ea îl preferă pe prietenul său. Mai multe episoade din roman descriu, într-o manieră realistă, mizeria îndurată de Claude în mansardele sordide şi glaciale ale Parisului, unde era, de multe ori, obligat să stea în pat neavînd haine cu care să iasă în oraş. Zola se revoltă împotriva idealizării vieţii boeme, după reţeta lui Murger : „Ah, cît de mult mint cei care pretind că sărăcia este mama talentului !" Neadaptat la atmosfera tumultuoasă a Parisului, Zola păstrează nostalgia ţinutului copilăriei şi adolescenţei sale : „Am încă sub ochi acele privelişti pătrunzătoare ale tinereţii ; simt că le aparţin, că puţina dragoste şi puţinul adevăr care este în mine îmi vine din liniştita lor pasiune".

Spovedania lui Claude este dealtfel dedicată foştilor colegi de şcoală, Baille şi Cézanne, cărora li se adresează cîteodată direct, în roman, cu apostrofa retorică „Fraţilor". Infidelitatea Laurence-i suscită gelozia lui Claude. Zola descrie manifestările fiziologice ale geloziei, relevînd pentru prima dată predilecţia sa pentru aspectele senzoriale ale existenţei umane : „Nu ştiu cum sînt alţii geloşi. Eu sînt gelos cu tot trupul, cu tot sufletul (...). Durerea este fizică ; stomacul mi se strînge, membrele mi se încovoaie, capul mi se goleşte, simt slăbiciune şi febră. Şi pe deasupra durerilor nervilor şi a muşchilor, simt groaza inimii, profundă, pierdută, care mă apasă, mă arde fără încetare".

Apariţia romanului *Spovedania lui Claude* a trecut aproape neobservată. Doar Ministerul de Justiţie se interesează de el îndeaproape, considerînd că romanul atentează la bunele moravuri. Librăria Hachette îl concediază pe funcţionarul care avusese de-a face cu justiţia. Acesta este doar primul dintre numeroasele

conflicte care-l vor opune pe Zola autorităţilor represive.

Fiind fără slujbă, Zola încearcă să facă gazetărie. I se încredinţează rubrica criticii de artă a ziarului „L'Evénement", condus de Villemessant. În coloanele acestui ziar Zola începe să-şi publice în foileton cel de-al doilea roman al său *Le Voeu d'une morte* (*Dorinţa unei moarte*). Publicarea foiletonului este întreruptă după cîteva capitole doar, romanul apărînd în volum în 1866.

În ciuda faptului că Zola renunţă la folosirea pronumelui „eu", el nu reuşeşte cu acest roman să se dezbare de lirismul moralizator din *Spovedania lui Claude*. Dacă acest din urmă roman se distingea printr-o simplitate aproape clasică, *Dorinţa unei moarte* este construit pe o intrigă fastidioasă şi uneori melodramatică. Şi aici e vorba despre un tînăr, Daniel, care încearcă să o aducă pe calea cea bună pe Jeanne, femeia de care este îndrăgostit.

Dorinţa unei moarte este, probabil, cel mai slab roman al lui Zola. Singurul său merit constă în unele elemente care vorbesc despre gestaţia viitoarelor opere ale romancierului. Astfel, aici, de exemplu, apare prima oară peisajul în opera lui Émile Zola. Spre deosebire de *Povestiri pentru Ninon* în care era evocată Proveţa, în acest roman apare descrisă Normandia unde se petrece o parte din acţiunea romanului. Demnă de reţinut este descrierea Senei şi a ţărmurilor sale, cu o floră şi o faună luxuriantă. Încă mai interesantă apare evocarea mării în care se zăreşte deja decorul din romanul *Bucuria de a trăi*. Se găsesc în această descriere reminiscenţe din Rousseau şi Chateaubriand, pe care Zola îi citise cu aviditate în tinereţe. *Dorinţa unei*

moarte conține și primele elemente de satiră politică ieșite de sub pana lui Zola.

Rațiuni de ordin financiar se află la originea celui de al treilea roman al lui Zola, *Les Mystères de Marseille* (*Misterele Marsiliei*) tip de foileton prin excelență. La cererea unui ziar marsiliez „Le Messager de Provence", romancierul atacă un gen încă la modă de la răsunătorul succes al *Misterelor Parisului* de Eugène Sue (1843), imitat de Paul Féval în *Misterele Londrei* (1844). Directorul ziarului pune la dispoziția lui Zola cronicile celor mai celebre procese care avuseseră loc la Marsilia în ultimii 50 de ani. Plecînd de la aceste procese, scriitorul făurește o întreagă serie de aventuri palpitante și misterioase, după procedeele picarești cele mai frecvente. Ca și în *Dorința unei moarte*, personajele sînt împărțite în bune și rele și se dovedesc tot atît de convenționale și fără viață, cu excepția, poate, a tinerei florărese revoluționare, Fine, primul ecou popular din opera lui Zola. *Misterele Marsiliei* mai au meritul de a da viață unui alt personaj care apare pentru prima oară sub pana lui Zola și anume, mulțimea. În acest roman, scriitorul se impune de pe acum ca un pictor al maselor. Este vorba despre populația Marsiliei care se revoltă în 1848 și luptă pe baricade, această descriere fiind unul dintre rarele ecouri în literatură ale revoluției din 1848, în provincie. Imaginea mulțimii, comparată cu un val, cu un ocean, va fi reluată în *Germinal*, manifestanții din Marsilia fiind precursorii greviștilor din mină.

În *Misterele Marsiliei* se face simțită pentru prima oară influența lui Balzac asupra lui Zola. Dezvăluirea surselor necinstite ale potentaților marsiliezi, descrierea amănunțită a tripoului din oraș dovedesc că Zola ajunsese la concluzia ilustrului său înaintaș, conform că-

reia puterea banului devenise „principalul mobil al acțiunilor omenești". Tema speculei este magistral analizată în capitolul dedicat jocurilor de noroc, pentru care un jucător înveterat, fiind ruinat, se împușcă, stropind cu sînge masa verde, cărțile și hainele vecinilor de masă. Influența lui Balzac mai apare și în arta portretului; Zola surprinde amănuntul semnificativ, gesturile tipice, pătrunzînd în interiorul unui personaj prin portretul său fizic.

Misterele Marsiliei reprezintă o cotitură și în concepțiile estetice ale lui Zola. Influența romantismului este mult mai redusă, nemaifăcîndu-se simțite decît ecouri din Dumas-tatăl; ca și *Contele de Monte-Cristo*, romanul are drept element central lupta implacabilă a unui iubitor de dreptate, Philippe Cayol, care, ajutat de fratele său, Marius, va pedepsi pe sinistrul trădător și spion, Mathéus. Zola pare să se fi îndreptat spre realism, schimbîndu-și metoda după exemplul lui Balzac și Flaubert și continuîndu-și romanele pe baza unor documente minuțios cercetate.

Roman mediocru al unui scriitor care tatonează, care-și caută maestrul, *Misterele Marsiliei* conține în germene anumite teme, anumite procedee, un început de drum care-l anunță pe viitorul mare romancier.

Împreună cu Marius Roux, Zola scrie o adaptare pentru scenă a acestui roman. Reprezentată la Marsilia, în 1867, este prima piesă a lui Zola care vede lumina rampei. Afișul piesei nu a durat decît trei spectacole iar textul său nu a fost tipărit niciodată.

În timp ce *Misterele Marsiliei* apărea în foileton, Zola lucra paralel la un alt roman care, în același an, începuse să fie publicat în revista lui Arsène Houssaye, „L'Artiste". Este vorba de romanul *Thérèse Raquin* care apare în volum în decembrie 1867. Apariția acestui ro-

man stîrnește un mare scandal. Louis Ulbech, cronicarul literar de la „Figaro", denunță autorul ca propovăduitor al unei literaturi „putrede". În timpul publicării foiletonului (la cererea lui Arsène Houssaye care invocase faptul că și împărăteasa citea revista) Zola consimte să elimine cîteva pasaje prea brutale. Dar în volum acestea nu au făcut decît să mărească succesul de scandal al cărții. *Thérèse Raquin* este prima carte a lui Zola care se reeditează în al doilea an după apariție. Cititorii și-au dat desigur seama că aveau în față prima carte de valoare a lui Zola.

„Distanța dintre aceste două cărți (*Les Mystères de Marseille* și *Thérèse Raquin*, n.n.) este atît de mare încît cu greu s-ar putea crede că ele sînt exact contemporane" [1].

Zola era el însuși conștient de răsunetul acestui nou roman al său ; iată ce-i scria la 29 mai 1867 prietenului său Antony Valabrègue : „Acest roman, care este scris aproape în întregime, va fi, fără îndoială, cea mai bună operă a mea ! Cred că mi-am pus în el și inima și trupul. Mă tem chiar că am pus prea mult din trupul meu și că-l voi impresiona pe domnul procuror imperial". Semnalat cu elogii de către Sainte-Beuve, bătrîn, *Thérèse Raquin* este expresia unei noi concepții literare, continuînd-o pe cea lansată de frații Goncourt în romanele lor, dar căreia Zola îi dă un fundament științific chiar în prefață. După ce a încercat să scrie în maniera romantică și în cea realistă, Zola abordează acum formula naturalistă, deși la acea epocă termenul respectiv nu circula încă.

Zola găsise tema romanului său într-un foileton al lui Ernest Daudet — fratele lui Alphonse — și al lui

[1] P. Martino, *Le Naturalisme français (Naturalismul francez)*, Paris, A. Colin, 8-e édition, 1969, p. 27.

Adolphe Belot, intitulat *La Vénus de Gordes* (*Venus din Gordes*) publicat de ziarul „Figaro". Este vorba de moartea unui om, ucis de amantul soției sale, cu complicitatea acesteia. Descoperiți de organele judiciare, criminalul și complicea sa sînt judecați și condamnați. Zola amplifică acest fapt divers imaginîndu-și că acești doi complici nu sînt suspectați de justiție, ci sînt chinuiți în așa măsură de remușcări, încît sfîrșesc prin a se sinucide. La Laurent, amantul care va deveni soțul Thérèsei Raquin după ce-l va fi aruncat în Sena pe Camille, primul ei soț, remușcarea nu este atît un regret cît spaimă provocată fără încetare de către spectrul mortului. Pe gîtul lui Laurent se mai vedea încă urma mușcăturii lui Camille care se zbătuse în cursul unei scurte lupte în barca unde avusese loc crima. Această mușcătură, care avea rolul petei de sînge de pe mîna lady-ei Macbeth, este un motiv permanent de groază pentru cei doi ucigași. Crizele de nervi se transformă uneori în halucinație. Laurent are impresia că victima se ascunde în corpul pisicii a cărei prezență îl îngrozește. Fiind pictor, toate portretele pe care le face se aseamănă perfect cu Camille, a cărui fotografie se află încă pe peretele camerei. Remușcarea se transformă încet-încet în isterie, în crize de nervi vecine cu nebunia. Thérèse și Laurent se acuză reciproc de crimă. Temîndu-se să nu fie denunțat de Thérèse, Laurent o snopește în bătăi. Nemaiputînd suporta, cei doi sfîrșesc prin a se strivi unul pe altul în urma unei adevărate crize de delir.

Înclinația lui Zola pentru manifestările fiziologice ale ființei umane este pusă în evidență de evoluția celui de al patrulea personaj important din roman, bătrîna doamnă Raquin, mama lui Camille și în același timp mătușa Thérèsei, care se căsătorește cu vărul ei primar,

Devenită total afazică, doamna Raquin asistă neputincioasă la certurile celor doi complici care trăiesc în casa ei. Bătrîna află astfel despre oribila crimă și privirea ei exprimă în același timp ură, dar și bucurie în fața frămîntărilor criminalilor. Predilecția lui Zola pentru tot ce este morbid și macabru îl determină să facă o descriere înspăimîntătoare a morgii cu precizări respingătoare în legătură cu cadavrul intrat în putrefacție al lui Camille, pescuit în Sena la cîteva zile după crimă.

Stridențele naturaliste din *Thérèse Raquin* sînt contrabalansate de fundalul reprezentat de cadrul banal al merceriei Raquin, situată la capătul străzii Guénégaud, în pasajul de la Pont-Neuf : într-un colț modest al Parisului, o prăvălioară avînd apartamentul patronului la etaj. Descrierea atmosferei îmbîcsite, meschine și fără orizont a casei Raquin este demnă de Balzac. Zola găsește tonul cel mai potrivit pentru a reconstitui platitudinea reuniunilor săptămînale, unde, sub ochii Terezei, Laurent și cîțiva prieteni se așezau în jurul mesei pentru invariabila partidă de domino, întreruptă — din cînd în cînd — de comentarii insipide asupra ultimelor evenimente din cartier. Descrierea pare un tablou de Greuze sau de Chardin și amintește celebrele partide de domino din *Eugènie Grandet*, tot așa cum stupidul funcționar Grivet sau prostănacul comisar Michaud par rude apropiate ale ineptului Poiret din *Le Père Goriot*.

Prin Laurent, Zola a creat primul său personaj pictor, prefigurîndu-l pe Claude Lantier din *Familia Rougon-Macquart*, cu care are cîteva trăsături comune ce ne amintesc de Cézanne.

Thérèse Raquin are calitățile unei tragedii clasice. Intensitatea conflictului dramatic născut dintr-o intrigă foarte simplă, gradația logică a acțiunii, numărul redus

de personaje, analiza pătrunzătoare a evoluției lor psihologice, arhitectura armonioasă a romanului explică motivul pentru care Zola a reușit să transforme romanul, în 1873, într-o piesă de teatru bine construită, al cărui succes a depășit cu mult succesul operei în proză. Comparînd *Thérèse Raquin* cu romanul *O viață* de Maupassant, Albérès subliniază superioritatea netă a romanului lui Zola.

Dacă pentru *Thérèse Raquin* Zola și-a dramatizat romanul, pentru *Madeleine Férat* el a procedat invers, obținînd un roman din piesa *Madeleine*. Romanul apăruse sub titlul de *La Honte (Rușinea)* ca foileton, în 1868, în L'Evénement illustré". La cererea mai multor abonați pudici, autorul a trebuit să scurteze mult ultima parte a romanului, care va apărea integral în volum în același an sub titlul modificat *Madeleine Férat*. Drama iubirii fizice care-i frămînta pe protagoniștii romanului îi înfiora probabil pe cititorii ziarului respectiv. Femeie cinstită care cedase o dată ispitei, Madeleine îi mărturisește bărbatului ei păcatul din tinerețe. Pentru Guillaume, soțul, această mărturisire este punctul de plecare al unei gelozii retrospective, tot mai puternică, gelozie maladivă, frenetică, împinsă pînă la monomanie și pe care Zola o descrie în toate manifestările sale fiziologice. Tensiunea romanului crește prin faptul că primul și unicul amant al Madeleinei este Jacques, cel mai bun prieten al lui Guillaume. Este a treia oară cînd întîlnim într-un roman de Zola această situație a doi prieteni separați de o femeie, ceea ce ne face să credem că ea a existat într-adevăr în viața scriitorului. Atît în *Spovedania lui Claude* cît și în *Dorința unei moarte* găsim același triunghi în care cel care pierde este totdeauna cel mai slab din punct de vedere fizic, mai timid, mai puțin seducător, — ima-

gine ce corespunde portretului lui Zola. Situația se repetă și în *Thérèse Raquin* cu deosebirea că, deși se cunosc, Camille și Laurent nu sînt legați printr-o prietenie profundă. În *Madeleine Férat*, locul spectrului victimei care-i obsedează pe vinovați în *Thérèse Raquin* este luat de fantoma trecutului. Aceasta îl torturează pe Guillaume și îi provoacă îngrozitoare scene familiale. Pradă unor crize de nervi înspăimîntătoare, el are impresia că fata pe care a avut-o cu Madeleine seamănă cu Jacques, deși acesta trece drept mort, de mai mult timp. În cele din urmă, lui Guillaume i se pare că Madeleine însăși începe să semene cu fostul ei amant și aceasta pentru că Zola se făcuse ecoul teoriei pseudoștiințifice a *impregnării* emisă de doctorul Prosper Lucas și reluată de Michelet, conform căreia o femeie rămîne marcată toată viața de bărbatul care a defloral-o. Este prima tentativă a lui Zola de a aplica în romanele sale o teorie mai mult sau mai puțin științifică.

În această carte scriitorul nu se limitează doar la o temă naturalistă, ci o și complică inutil cu elemente melodramatice de prost gust. Printr-un concurs de împrejurări neverosimile, Jacques, reînviat, o întîlnește din nou pe Madeleine și, fără să știe că este soția lui Guillaume, redevine, pentru o singură dată, amantul ei. Cuprinsă de remușcări, copleșită de moartea fiicei sale pe care o consideră ca o pedeapsă de la Dumnezeu, Madeleine se sinucide în timp ce Guillaume înnebunește. Amestec de femeie fatală și femeie milostivă, Madeleine Férat este victima propriei sale atracții senzuale față de Jacques. Ca și Nana ea provoacă nenorocire în jurul ei, în mod involuntar și inconștient.

După *Thérèse Raquin*, *Madeleine Férat* este al doilea roman al lui Zola în care analiza psihologică este

înlocuită cu descrierea manifestărilor fiziologice ale personajelor, — consecința geloziei la Guillaume, a remușcării la Madeleine. Ca și eroii din *Thérèse Raquin* cei doi soți din *Madeleine Férat*, roși de patimi, devin încetul cu încetul niște ființe dezechilibrate care se torturează unul pe altul, cuprinși de adevărate convulsii, transformîndu-și dragostea în ură.

Un personaj original din *Madeleine Férat* este Geneviève, o slujnică bigotă, care, cu multe citate din Biblie, strecoară în sufletul Madeleinei frica de gheenă. La moartea fiicei sale ea strigă implacabil : „Așa sînt pedepsiți copiii celor vinovați". Imprecațiile mistice ale acestui personaj odios se aud și la sfîrșitul romanului, cînd în fața cadavrului Madeleinei și în fața lui Guillaume, nebun, ea, impasibilă, pronunță cu o voce uscată : „Dumnezeu Tatăl nu a iertat". Desigur că fanaticul călugăr Archangias din *Greșeala abatelui Mouret* precum și Veronica, cruda servitoare din *Bucuria de a trăi*, descind direct din acest personaj.

Ca și în *Thérèse Raquin*, autorul încearcă și în acest roman să atenueze gemetele introducînd, ca o alinare, frumoase descrieri de natură (cea mai mare parte a acțiunii petrecîndu-se la țară, la hotarul Normandiei). Format la școala lui Manet și a celorlalți impresioniști, Zola a devenit un peisagist desăvîrșit, capabil să surprindă minunate și însuflețite colțuri de natură.

Marcînd faza sa de debut, primele sale romane se caracterizează prin independența totală a unuia față de celălalt, căci de aici înainte romancierul nu va mai scrie decît cicluri de romane de dimensiuni mai mult sau mai puțin vaste. Perioadă de încercări și incertitudini de ordin estetic, anii 1865—1868 vădesc o putere de muncă neobișnuită : mai mult de un roman pe an.

Studiul primelor romane ale lui Zola arată existența în stare gregară a întregului său talent.

Dintre toate romanele de debut, în *Thérèse Raquin* scriitorul a reușit să stăpînească mai bine mijloacele sale de exprimare, ceea ce a permis lui Armand Lanoux să califice cartea drept o capodoperă. Într-adevăr, acest roman rezistă și azi, la un secol de la apariție, el făcînd trecerea spre ciclul de romane *Familia Rougon-Macquart*, care se afla în stare de embrion la acea dată.

D. CRITICA DE ARTĂ ȘI CRITICA LITERARĂ

O celebră pînză a lui Fantin-Latour, „Atelierul de la Batignolles", aflată la muzeul Jeu de Paume din Paris, îi reprezintă pe mai mulți pictori impresioniști, printre care : Manet, Monet, Renoir, Bazille, avîndu-l în mijlocul lor pe Émile Zola. Pînza este un omagiu adus aceluia care apărase cu energie noua școală de pictură huiduită de critica oficială dar în același timp reprezenta și o realitate : la epoca în care Fantin-Latour pictase tabloul (1870), Zola frecventa cu asiduitate grupul impresioniștilor, fiindu-le un prieten credincios. Închiriase chiar un mic apartament pe strada Batignolles, astăzi Avenue de Clichy, și putea fi văzut participînd la faimoasele reuniuni ale pictorilor în Cafeneaua Guerbois. Dealtfel, legăturile lui cu pictura erau mai vechi, căci în anul 1857—1858 colaborase cu Cézanne la pictarea unui paravan, care mai există încă.

Atunci cînd a fost nevoit să părăsească editura Hachette, Zola și-a cîștigat existența din ziaristică. El va rămîne tot restul vieții un ziarist militant căci „Zola plecînd de la Hachette credea că va intra în presă :

de fapt, presa intra în el." [1] Rubrica criticii de artă pe care Villemessant i-o încredinţează la „L'Evénement" nu întîrzie să provoace scandal. Zola ataca violent juriul Salonului Oficial care refuzase o întreagă serie de picturi aparţinînd noii şcoli, pentru a accepta, în schimb, tablouri convenţionale, conformiste, pe care el nu se sfia să le numească „mediocrităţi". El declara cu curaj şi cu uimitoare intuiţie: „Este evident că artiştii daţi afară din Salon nu sînt decît pictorii celebri de mîine". Îl admira, în mod deosebit şi fără rezerve, pe Edouard Manet; dat fiind faptul că artistul era foarte contestat de critica oficială, Zola întreprinde o campanie gălăgioasă în favoarea acestuia declarînd hotărît: „Locul d-lui Manet este fixat la Luvru ca şi cel al lui Courbet".

Cronicile sale erau semnate cu pseudonimul *Claude* sub care nu era greu de recunoscut numele personajului autobiografic din primul său roman, *Spovedania lui Claude*. Cum cititorii conservatori ai ziarului „L'Evénement" s-au speriat de opiniile îndrăzneţe, neconformiste ale criticului, directorul numeşte un al doilea pe un oarecare Pelloquet, care trebuia să-i laude tocmai pe pictorii combătuţi de primul. În aceste condiţii, Zola refuză să mai colaboreze la acest ziar şi trece la „Revue du XIX-e siècle". În 1866, scriitorul îşi adună toate paginile de critică de artă, cît şi unele articole de critică literară şi le publică în volumul *Mes haines* (Urile mele), titlu semnificativ al unui întreg program. Cu un ton de pamflet, în prefaţa volumului, ataca mai ales spiritele dogmatice supuse imo-

[1] Armand Lanoux, *Bonjour Monsieur Zola*, Paris, Hachette, 1962, p. 75.

bilismului, spirite incapabile de a scruta viitorul: „Urăsc oamenii gravi prostește și oamenii veseli prostește, artiștii și criticii care vor să facă, în mod prostesc, din adevărul de ieri adevărul de azi. Ei nu înțeleg că noi înaintăm și că peisajul se schimbă. Îi urăsc."

Scurta perioadă în care Zola s-a consacrat criticii de artă nu a rămas fără consecințe pentru opera sa literară. Trei dintre operele sale, *Thérèse Raquin*, *L'Oeuvre* și nuvela *Madame Sourdis* au drept personaje principale cîte un pictor. Romanul *L'Oeuvre* (*Creație*) mai ales n-ar fi fost scris dacă autorul n-ar fi frecventat în tinerețea sa cîteva cercuri ale artiștilor parizieni. Între creația artistică a lui Zola și cea a pictorilor impresioniști există mai multe puncte de convergență. Pînza lui Manet „Băutorul de absint" (1860) precum și cele ale lui Degas „Absintul" (1876) și „Spălătorese" (1874) i-au inspirat lui Zola cîteva scene din romanul *Cîrciuma*, dar s-a petrecut și invers: romanul scriitorului apărut în 1877 le-a inspirat lui Degas tabloul „Călcătoresele" (1884) și lui Manet tablourile „Pruna" (1878), „Chelnărițele de la berărie" (1879) și „Nana".

În romanul *O pagină de dragoste* Zola transpune tehnicile picturale impresioniste în literatură. Încă din 1891, N. Iorga observa că: „Mai ales în *Pîntecele Parisului* există capitole care rivalizează cu tablourile impresioniste".[1]

Pe lîngă activitatea sa de critic de artă, Zola s-a dovedit a fi și un fecund critic literar. El își publică primele articole în 1863, în „Le Petit Journal" și în „Le Salut public" care apăreau la Lyon; unele dintre

[1] N. Iorga, *Începuturile romantismului*, în *Pagini de tinerețe*, t. II, București, Edit. pentru literatură, 1968, p. 225—226.

acestea au fost reproduse în volumul *Mes haines*. În același timp răspunde la „L'Evénement" de rubrica „Livres d'aujourd'hui et de demain" („Cărți de azi și de mîine"). Tocmai își văzuse publicată prima cronică, consacrată volumului lui Taine, *Voyage en Italie*, la 1 februarie 1866 ; din această cronică răzbate simpatia sa pentru cel care-i dăduse bazele ideologice ale doctrinei naturaliste. După ce părăsește ziarul „L'Evénement", Zola își urmează cariera de critic literar la ziarele „Le Figaro" (1867) și „Le Gaulois" (1869). În cronicile sale el îi laudă fără rezerve pe autori ca Balzac sau Flaubert, în timp ce frații Goncourt fuseseră încă din 1865 obiectul unui articol elogios, în legătură cu romanul lor *Germinie Lacerteux*. Sever față de volumul *Chansons des rues et des bois* (*Cîntece de pe străzi și din păduri*) de Victor Hugo, Zola își exprimă lipsa de aderiune la formula dramatică a lui Dumas-fiul. Un studiu nuanțat cu multă finețe și care a rămas valabil pînă în zilele noastre este cel pe care l-a consacrat lui Erckmann-Chatrian, studiu în care analizează atît meritele cît și scăderile scriitorilor respectivi. Zola își continuă activitatea de critic literar, în mod regulat pînă în 1880, mai sporadic după această dată. El și-a adunat toate articolele în volumele *Le Roman expérimental* (*Romanul experimental*, 1880), *Les Romanciers naturalistes* (*Romancierii naturaliști*, 1881), *Nos auteurs dramatiques* (*Autorii noștri dramatici*, 1881), *Le Naturalisme au théâtre* (*Naturalismul în teatru*, 1881), *Documents littéraires* (*Documente literare*, 1881), *Une Campagne* (*O Campanie*, 1882), *Nouvelle Campagne* (*Noua Campanie*, 1897).

Corespondența lui Zola, publicată după moartea sa, cuprinde, între altele, interesante considerații asupra scriitorilor din timpul său. Mai puțin originală și mai

puțin incisivă decît critica sa de artă, critica literară a lui Zola confirmă totuși precizia judecății sale care, ca și pentru artă, știe să discearnă adevărata literatură de pseudo-talente : „Posteritatea a ratificat majoritatea judecăților lui Zola. Manet este la Luvru. Scriitori ca Feuillet, Augier, About sînt astăzi uitați, pe cînd scriitori ca Balzac, Stendhal, Flaubert, desconsiderați de contemporanii lor, cunosc astăzi adevărata lor glorie".[1]

[1] Denise Leblond-Zola, *Oeuvres choisies d'Émile Zola*, Notice biographique, Paris, Delagrave, 1930, p. 37.

FAMILIA ROUGON-MACQUART
(Les Rougon-Macquart)

DUPĂ APARIŢIA ROMANULUI *Madeleine Férat*, în 1868, nici o carte a lui Zola n-a mai fost văzută în librării pînă în 1871. Este pauza cea mai lungă din întreaga sa carieră de scriitor. Desigur că războiul, ca şi unele neajunsuri materiale au atras după ele acest gol, dar motivul esenţial îl constituie făurirea unui proiect monumental, acela al unei serii de romane care trebuiau să facă concurenţă *Comediei umane* a lui Balzac. Voind să pună o temelie ştiinţifică operei sale, Zola devine în anii 1868—1869 un cititor asiduu al Bibliotecii Naţionale, pe atunci „Imperiale" din Paris, acumulînd un mare număr de note, conspectînd mai ales operele lui Darwin, Claude Bernard, şi ale doctorului Lucas. Spre deosebire de Balzac, căruia ideea de a reuni toate romanele sale sub titlul de *Comédie humaine* nu i-a venit decît mai tîrziu, atunci cînd o bună parte dintre ele apăruseră deja, Zola începe prin a face planul vastului său ciclu. Acest plan a cuprins mai întîi zece volume, apoi douăsprezece, apoi cincisprezece, pentru ca pînă la urmă ele să fie douăzeci. Pentru a

ilustra mai bine legile eredității, Zola hotărăște să-și ia toate personajele dintre membrii unei singure familii, urmărită de-a lungul a mai multe generații. El stabilește un arbore genealogic pe care-l propune editorului Lacroix, dar care nu va fi publicat decît în 1878, la începutul romanului *O pagină de dragoste* și va fi reeditat sub o formă amplificată, în ultimul volum al ciclului, *Doctorul Pascal* (1893).

Zola a ezitat mult înainte de a boteza definitiv familia pe care se pregătea s-o zămislească. El s-a gîndit întîi să-i dea numele de Richaud-David. Mai tîrziu, Richaud a devenit Goiraud, pentru a se fixa la Rougon, patronim pe care Zola l-a cunoscut în comuna Flassans situată nu departe de Aix-en-Provence, în regiunea Var. Chiar numele de Flassans se va transforma în Plassans, în romanele sale. Preocupat să găsească o aliantă de nume destul de sonore, ca vrednic discipol al lui Balzac, metamorfozează de nenumărate ori și al doilea patronim, trecînd de la Rougon-Lentier, la Rougon-Tournière, Rougon-Micoulin, Rougon-Chantegrel, Rougon-Malassique, Rougon-Lapègre, Rougon-Vialat, Rougon-Bouvat, Rougon-Sardat, Rougon-Machard, hotărîndu-se, în sfîrșit, la Rougon-Macquart, care i se pare de o sonoritate ce frapează urechea în mod agreabil. *Familia Rougon-Macquart* va avea drept subtitlu *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* (*Istorie naturală și socială a unei familii sub cel de-al doilea Imperiu*), subtitlu care situează romanele pe fundamente biologice și, totodată, sociologice, delimitîndu-le și cadrul istoric. De fapt, romanul *Doctorul Pascal* iese din cadrul istoric stabilit, acțiunea petrecîndu-se după căderea lui Napoleon al III-lea. Cu excepția romanului *La Fortune des Rougon* (*Izbînda familiei Rougon*), toate celelalte volume ale ci-

clului au fost scrise în anii celei de-a treia Republici. Cîțiva critici prea exigenți i-au reproșat lui Zola faptul de-a fi atribuit unei epoci anterioare realităților perioadei în care și-a conceput operele. Aceste afirmații sînt ușor de respins pentru că, în primul rînd, în afară de regimul politic, structura economică și socială a celui de-al doilea Imperiu diferă destul de puțin de primele două decenii ale celei de-a treia Republici. În al doilea rînd, pentru că Zola nu face operă de istorie ci de ficțiune, ceea ce-i permite uneori să amestece lucrurile.

Cu o putere de muncă ieșită din comun și cu o regularitate remarcabilă, atestînd temeiul devizei pe care o înscrisese cu litere de aur deasupra șemineului de la Médan : „Nulla dies sine linea", Zola scrie cele douăzeci de volume ale ciclului *Familia Rougon-Macquart* în 22 de ani (1871—1893). Deși legate între ele prin acel faimos arbore genealogic, romanele ciclului sînt relativ independente unele de altele, avînd fiecare propria sa unitate, ceea ce permite lectura lor separată, — înțelegerea unui volum nefiind condiționată de cunoașterea celor care îl preced. Este adevărat că Zola folosește procedeul balzacian al revenirii acelorași personaje în mai multe romane — cu atît mai mult cu cît la el, arborele genealogic impune acest lucru — deși aceste personaje au fiecare un statut autonom pentru fiecare roman în parte, care se limitează la o etapă bine stabilită din biografia lor.

Fără a fi recurs la diviziunea balzaciană a „Scenelor vieții pariziene" și a „Scenelor vieții din provincie", scriitorul și-a echilibrat, totuși, romanele din acest punct de vedere. Zece dintre ele au drept cadru provincia : *La Fortune des Rougon* (*Izbînda familiei Rougon*), *La Conquête de Plassans* (*Cucerirea orașului Plassans*), *La Faute de l'abbé Mouret* (*Greșeala abatelui Mouret*),

La Joie de vivre (*Bucuria de a trăi*), *Germinal*, *La Terre* (*Pământul*), *Le Rêve* (*Visul*), *La Bête Humaine* (*Bestia umană*), *La Débâcle* (*Prăpădul*), *Le Docteur Pascal*, (*Doctorul Pascal*), iar zece romane — Parisul : *La Curée* (*Prada*), *Le Ventre de Paris* (*Pîntecele Parisului*), *L'Assomoir* (*Cîrciuma*), *Une Page d'amour* (*O pagină de dragoste*), *Nana*, *Pot-Bouille* (*Fiertura*), *Son Excellence Eugène Rougon* (*Excelența sa Eugène Rougon*), *Au Bonheur des dames* (*La Paradisul femeilor*), *L'Oeuvre* (*Creație*), *L'Argent* (*Banii*), cu un ușor avantaj pentru decorul parizian, dacă ținem seama că acțiunea din *Bestia umană* se petrece, în parte, la Paris.

Început chiar la sfîrșitul lui 1868 și terminat în 1869, volumul care deschide ciclul *Familia Rougon-Macquart* înfruntă supărătoare dificultăți de publicare. *La Fortune des Rougon* a apărut mai întîi în foileton la „Le Siècle", jurnal liberal de opoziție față de Imperiu, începînd din iunie 1870. Cîteva săptămîni mai tîrziu, declanșarea războiului franco-prusac îi întrerupe apariția. La 5 august, Zola se ridică — într-un articol din „La Cloche", intitulat *Trăiască Franța!* — împotriva acestui război nepopular, inspirat doar de interesele dinastiei. Articolul dezlănțuie furia autorităților imperiale care exercită urmăriri penale împotriva autorului, a directorului ziarului și a tipografului său. Numai căderea Imperiului, patru săptămîni mai tîrziu, îi scapă pe Zola și pe prietenii săi de la închisoare.

La 31 mai 1870, scriitorul își legalizase legătura sa mai veche cu Alexandrine-Gabrielle Maley, luînd-o în căsătorie. Înspăimîntat de înaintarea trupelor dușmane, după capitularea de la Sedan, Zola părăsește Parisul împreună cu mama și soția sa, pentru a se instala, temporar, la Marsilia. Cu ajutorul vechiului său prieten, Marius Roux, el înființează acolo o gazetă, „La Mar-

seillaise", care n-a avut însă o viață prea lungă. Situația sa financiară fiind destul de precară, îi vine ideea să se prevaleze de trecutul său republican pentru a obține un post de sub-prefect la Aix-en-Provence. În acest scop merge la Bordeaux, unde se afla sediul guvernului Apărării Naționale. Având în vedere că exista deja un sub-prefect la Aix, i se oferă un post echivalent la Quimperlé, în Bretagne, pe care, însă, el îl refuză. Constrîns de nevoi materiale, Zola acceptă să fie secretarul ministrului Glais-Bizoin. Paralel cu această activitate, trimite la Paris cronici parlamentare, sub titlul „Lettres de Bordeaux", pentru a fi inserate în ziarul „La Cloche".

În luna martie, 1871, în momentul reîntoarcerii sale la Paris împreună cu Adunarea Națională, Zola este numit sub-prefect la Castel-Sarasin, nu departe de Toulouse, post la care nu se prezintă niciodată. Ne întrebăm ce-ar fi devenit romancierul dacă s-ar fi lăsat prins în angrenajul unei cariere politico-administrative, mai ales în provincie. În orice caz *Familia Rougon-Macquart* ar fi suferit sau nici n-ar fi existat. Revenit la Paris, Zola se interesează de manuscrisul romanului *Izbînda familiei Rougon* care rămăsese la tipografia „Le Siècle". Printr-o întîmplare fericită, îl găsește intact pe biroul corectorului, dovadă că rezistase la toate furtunile războiului. În acest fel, primul volum din *Familia Rougon-Macquart* a putut să apară în librării, la sfîrșitul lui octombrie 1871.

IZBÎNDA FAMILIEI ROUGON
(La Fortune des Rougon)

SERVIND CA INTRODUCERE, ca prolog întregului ciclu, *Izbînda familiei Rougon* clarifică, în primul rînd, originile acestei familii. În prefaţa sa, Zola mărturiseşte: „primul episod, *Izbînda familiei Rougon*, trebuia să se numească: *Originile*". Romanul îl prezintă aşa cum este firesc pe fondatorul familiei, cu cele două ramuri: Rougon şi Macquart; fondatorul este o femeie, Adélaïde Fouque, apăsată de o ereditate îndoielnică, căci tatăl ei murise nebun. Moştenitoare a unora dintre cei mai bogaţi zarzavagii ai unui ţinut din sudul Franţei, Adélaïde se căsătoreşte cu un grădinar necioplit, Rougon, cu care are un fiu, Pierre. Rămasă văduvă, Adélaïde se consolează repede cu contrabandistul Macquart, mare beţiv, cu care are un fiu, Antoine, şi o fiică, Ursule. Astfel, străbunica familiei va da naştere unei ramuri legitime, Rougon-ii, şi unei ramuri bastarde, Macquart-ii. Prin Ursule, care se căsătoreşte cu pălărierul Mouret, ramura bastardă proliferează, neamul Mouret jucînd un rol de prim ordin în ciclul *Familia Rougon-Macquart*. Mai multe gene-

rații din familiile Rougon, Macquart și Mouret se află față în față în *Izbînda familiei Rougon.*

„Istorie naturală și socială a unei familii în timpul celui de-al doilea Imperiu", vasta frescă a lui Zola începe cu actul care a pus bazele regimului lui Napoleon al III-lea, lovitura de stat de la 2 decembrie 1851. Mai precis, autorul descrie rezistența armată la luarea puterii, așa cum s-a desfășurat ea în regiunea Plassans, nume fictiv al orașului Aix-en-Provence. Episodul insurecției republicane evocat de Zola s-a petrecut în realitate la Lorgues, localitate situată în departamentul vecin, Var. Insurecția a fost înăbușită în mod brutal dar elanul democratic al țăranilor revoltați dovedea recunoștința poporului francez pentru libertățile republicane. Chiar din acest prim roman al ciclului său, Zola așeza poporul în centrul acțiunii. Din primul capitol al acestui roman, scriitorul își punea în valoare calitățile incomparabile de mînuitor al mulțimii, de pictor al maselor în mișcare, demonstrînd că el se interesa mai mult de grupurile sociale decît de individualități. Într-o admirabilă descriere care reia, la un nivel superior, tabloul mișcării de la 1848 din *Misterele Marsiliei,* Zola dă viață agitației răsculaților ce se adună cu un murmur crescînd, bucuroși de a fi însuflețiți de o aspirație comună.

Unul din cei mai mari admiratori ai lui Zola, Heinrich Mann, numea acest episod inițial din roman „Cîntarea Cîntărilor poporului". Și tot el adăuga : „În fața burghezului șiret, criminal și ratat în semi-aptitudinea sa de a gîndi, se ridică dintr-o dată poporul, ca uraganul unicei idei care îl duce înainte" [1]. Miro-

[1] H. Mann, *Zola,* Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1937, p. 29.

sului acru al războiului i se adaugă parfumul proaspăt al tinereții, căci doi adolescenți, Silvère și Miette, se desprind din mulțimea de revoluționari. Aceștia doi au existența cea mai efemeră din întreg ciclul *Familia Rougon-Macquart*, căci mor tragic în timpul luptelor. Silvère, fiul Ursulei Mouret, orfan de la șase ani, este crescut de bunica sa, Adélaïde, pe care el o îngrijește mai mult decît ea pe el, deoarece, din cauza eredității, ea cade pradă unor crize nervoase, periodice, are adesea tulburări isterice care-i provoacă convulsii îngrozitoare. La doisprezece ani, Silvère intră ucenic la un rotar, devenind un meseriaș excelent. Dornic de a se instrui, el citește tot ce-i cade în mînă și-și face o cultură de autodidact, cam anarhic. O oarecare înclinație spre utopie, spre idealurile generoase romantice îl surprind gata să îmbrățișeze cauza răsculaților din Plassans. Silvère este un fel de Gavroche ceva mai copt și mai cultivat. La vîrsta primei iubiri, se îndrăgostește de Miette, o tînără fermecătoare, a cărei mamă murise și al cărui tată era închis pentru că ucisese un jandarm în urma unei încercări de braconaj. Ținută la distanță din această cauză de burghezii ipocrit-scrupuloși din Plassans, Miette își găsește liniștea și fericirea în dragostea pură și castă pentru Silvère. Delicioasa idilă ce traversează romanul face din *Izbînda familiei Rougon* una din cele mai frumoase povești de dragoste cîmpenească din literatura franceză. Tinerii îndrăgostiți parcă ar fi Paul și Virginia transplantați pe solul Provenței, deși eroii lui Zola sînt cu mult superiori prin opțiunea lor politică și socială, iar sacrificiul Miettei care, după ce defilează în fruntea tinerelor răsculate fluturînd drapelul roșu, moare eroic sub gloanțele detașamentelor guvernamentale, trezește mult mai multă admirație decît absurda moarte voită a Virginiei. Cu două zile mai

tîrziu e asasinat și Silvère de către jandarmul pe care-l lovise din greșeală în ochi în cursul unei bătăi. Astfel, aceste două vieți care abia începuseră, aceste două aspirații către ideal, au fost jertfite pe altarul libertății. Eroi romantici nepătați și plini de un nobil avînt, Silvère și Miette își dau primul sărut în timpul unei opriri din lungul marș care avea să-i ducă la moarte. Zola încarcă cu multă poezie dragostea tragică a acestor tineri, dînd astfel un farmec deosebit întregului roman.

Autorul opune mișcarea revoluționară a poporului atmosferei stagnante și egocentriste a burgheziei din Plassans, grupată în jurul lui Pierre Rougon care reunește toate punctele de vedere reacționare ale orașului. Regalist la început, Pierre Rougon devine bonapartist atunci cînd fiul său Eugène îi transmite cîteva informații despre iminenta lovitură de stat. Fricos și cu o inteligență mediocră, Pierre Rougon este condus de soția sa, Félicité, femeie ambițioasă, șireată și intrigantă, care și-a făcut din faimosul său salon galben oficina manevrelor reacțiunii. Totul e galben în salonul familiei Rougon, sugerînd, astfel, pofta lor de aur, setea lor nepotolită de bani.

Familia Rougor se găsea, la început, de cealaltă parte a baricadei față de Antoine Macquart, fratele vitreg. Ros de invidie și de ură, bețiv și leneș, acesta se raliază întîi cu răsculații în speranța de a se răzbuna împotriva familiei Rougon. Dar cînd reacțiunea triumfă, nu se gîndește decît la propria-i scăpare și-și trădează tovarășii atrăgîndu-i într-o cursă pusă la cale de Félicité, cursă care sfîrșește prin uciderea republicanilor.

Zola ține astfel să sublinieze că „Pierre Rougon și
 Antoine sînt fondatorii neamului al cărui destin începe

cu Imperiul, în SÎNGELE vărsat din sete de AUR, în crimă ca și Imperiul" [1].

Evenimentele de la 2 decembrie au făcut din familia Rougon stăpîna Plassans-ului iar șeful familiei primește crucea Legiunii de Onoare pentru devotamentul său față de noua Ordine.

Pentru a contrabalansa clica familiei Rougon, Zola s-a servit nu numai de Silvère și de Miette dar și de Adélaïde, mătușa Dide, cum îi spunea nepotul său. Sărăcită de Pierre Rougon, care îi dă lunar o pensie modestă, trăind într-o mănăstire, bătrîna Dide și-a păstrat, în ciuda vîrstei și a dezechilibrului nervos, o uimitoare tinerețe spirituală și concepții mult mai juste și mai sănătoase decît fiii săi. Ea privește cu ochi buni idila inocentă a lui Silvère cu Miette și retrăiește prin ea propria ei dragoste cu Macquart. Aflînd vestea morții lui Silvère, bătrîna își blestemă fiii criminali și înnebunește de-a binelea, fiind internată într-un azil de alienați unde va trăi pînă la o sută cinci ani. Eroina piesei *Mamouret* de Jean Sarment (1941) îi este datoare prin însuși numele său care derivă de la Mouret. Între bunică și nepot, care au roluri frumoase, generația lui Pierre Rougon și Antoine Macquart este sortită oprobiului. În felul acesta Zola a vrut să demonstreze că ereditatea nu este atotputernică, ea putînd fi contrabalansată de mediu. Fiii lui Pierre Rougon sînt ei înșiși diferiți unul de altul. Dacă Eugène și Aristide aparțin aceluiași tip de profitor cupid, Pascal, scufundat în cărțile sale științifice și practicînd în mod dezinteresat medicina, este una din figurile cele mai nobile din ciclul *Familia Rougon-Macquart*. Personaj episodic, el se raliază republicanilor, mai puțin din convingere decît pentru motivul că probitatea sa

[1] Michel Euvrard, *Zola*, Paris, Presses Universitaires, 1967, p. 23.

morală îl împinge să îmbrățișeze cauza democratică.

Pendulînd încă între romantism și naturalism, negăsind încă secretul stilului viguros care-i caracterizează romanele, Zola n-a dat prin *Izbînda familiei Rougon* cel mai bun roman al său. Puterea sa de realizare este însă remarcabilă și bine surprinsă de Théophile Gautier care spunea despre această operă: „El nu stăpînește încă stilul, care-i este încîlcit și plin de liane, dar se simte maestrul care sosește, cu Z-ul său fatidic, ca Z. Marcas și Balzac însuși“ [1].

[1] Apud *La Fortune des Rougon*, Note și comentarii de M. Le Blond, Paris, Bernouard, 1927, p. 380.

PRADA
(La Curée)

PUBLICAREA *PRADEI* a fost tot atît de agitată ca şi cea a romanului precedent. Începînd să apară chiar din al doilea semestru al anului 1871, în revista „La Cloche", foiletonul a fost întrerupt brusc la intervenţia Procurorului Republicii, sub pretextul că atenta la pudoarea cititorilor. Indignat de a fi cenzurat de către regimul republican, cînd, de fapt, romanul său biciuia tocmai moravurile imperiului decăzut, Zola reuşeşte să-l publice în volum, la editura Lacroix, în anul 1872. Lansarea cărţii este însă împiedicată de falimentul editorului. Descumpănit la gîndul de a-şi întrerupe ciclul *Familia Rougon-Macquart*, Zola se adresează editorului Charpentier, om inteligent şi cultivat, a cărui soţie avea, la Paris, un salon literar la modă. Cu mult fler, dar şi cu oarecare risc, Charpentier încheie un contract cu Zola, obligîndu-l pe acesta să-i predea două romane pe an. Mai tîrziu, editorul desface acest contract apăsător, lăsîndu-i scriitorului mai multă libertate. Charpentier cumpără de la Lacroix romanele *Izbînda familiei Rougon* şi *Prada*. Din acesta din urmă a pu-

blicat o a doua ediție ; în jurul acesteia, însă, se formează o conspirație a tăcerii, căci puțini critici vorbesc despre ea.

Zola a ezitat mult timp să-și intituleze romanul *La Curée*, cu același titlu pe care Auguste Barbier îl dăduse uneia dintre poeziile din volumul său *Iambi* (1831), dar nimic nu putea mai bine să exprime frenetica goană după plăceri și bogății care a urmat instaurării celui de-al doilea Imperiu. *Prada* este primul roman din ciclul *Familia Rougon-Macquart* consacrat Parisului. Cu toate acestea, protagonistul său este un provincial, Aristide Rougon, care debarcă în capitală deoarece opiniile sale republicane îl compromiseseră la Plassans. Ca să nu-l jeneze pe fratele său Eugène, unul din potentații noului regim, el își schimbă numele în Saccard : „un nume care te duce sau la închisoare sau la cîștigarea milioanelor" după spusele lui Eugène Rougon. Avînd fler în afaceri, Aristide Saccard „se abate asupra Parisului, a doua zi după 2 decembrie, cu acel fler al păsărilor de pradă care simt de departe cîmpiile de luptă". Fratele său îi procură o slujbă la primărie, slujbă cu mult inferioară ambițiilor sale. La acea epocă, Parisul se moderniza după planurile prefectului Haussmann, care a tăiat marile bulevarde actuale. Vastele lucrări întreprinse cereau exproprierea unui mare număr de case ce urmau să fie demolate. Saccard dorește să se lanseze în această speculație imobiliară, dar e paralizat de lipsa unui capital inițial. Moartea neașteptată a soției sale Angèle îi dă prilejul să se îmbogățească subit. La insistențele surorii sale el acceptă să se căsătorească cu o tînără aristocrată, Renée Béraud de Châtel, care rămăsese însărcinată în urma unui viol și ai cărei părinți îi căutau un soț potrivit pentru a înăbuși în felul acesta scandalul. Ca să-l cîștige, părinții fetei oferă o

zestre de o sută de mii dar Saccard obține cinci sute din care o parte în terenuri și imobile supuse exproprierii, detaliu pe care e singurul care-l cunoaște. Spionînd pe la primărie, Saccard cunoaște dinainte planurile de transformare ale Parisului, cumpără terenuri și imobile expropriate la prețuri de nimic, cu scopul de a încasa, mai tîrziu, prețuri mult mai mari, vărsate de municipalitate. În scurt timp Saccard devine unul din afaceriștii vremii și se află în mijlocul tuturor combinațiilor necinstite. Adunînd o avere imensă, el construiește, pe un teren furat municipalității, un palat somptuos în parcul Monceau, în care etalează o mulțime de bogății strălucitoare pentru a epata burghezia. Saccard cu soția sa oferă recepții fastuoase unde se îngrămădesc toți mondenii și toate cochetele Parisului.

Prada stigmatizează depravarea pretinsei „înalte societăți" a celui de-al doilea Imperiu. Tonul este dat de însăși Renée Saccard, care, fascinată de viața de lux în care a intrat, este antrenată în vîrtejul plăcerilor, trece din brațele unui amant în ale altuia, pentru a aluneca spre incest, iubindu-l pe Maxime, fiul soțului său din prima căsătorie. Este o Fedră modernă pe care dreptatea imanentă o va pedepsi pentru păcatele sale, omorînd-o în plină tinerețe, în urma unei meningite acute. Fără a încerca să-și apere eroina, Zola o prezintă totuși în postura de victimă a unei anumite educații și a unui anumit anturaj. Ca și Musset sau George Sand, autorul consideră că, responsabilă de tendințele ei spre senzualitate este educația ipocrită și ambiguă pe care a primit-o la mănăstire. După căsătorie, lipsa de ocupație nu face decît să-i încurajeze purtarea imorală. Ea trăiește fără nici un scop în viață ; diminețile și le petrece în cabinetul său de toaletă, îmbrăcîndu-se și admirîndu-se. Principala sa preocupare este croitorul. Seara, se duce la baluri, la recepții, uneori la spectacole.

Societatea lipsită de preocupări pe care o frecventează îi dă exemplul desfrîului și al viciului. Maxime o informează pe mama sa vitregă despre secretele cele mai picante ale vieții demimondenelor. Cu indiferență, ea află de aventurile soțului ei, care frecventează, într-o promiscuitate dezgustătoare, aceleași curtezane ca și fiul său, fără a găsi nimic scabros în asta. Ambianța depravată în care trăiește, dezlănțuirea erotică ce asaltează saloanele mondene ale celui de-al doilea Imperiu, golul unei existențe fără copii, explică, în parte, dezordinea din viața eroinei.

Prada nu este romanul unei iubiri romantice ; el poate fi considerat un exemplu de literatură erotică, deși nu este decît un joc de copii în raport cu ce se va scrie după Zola. Destrămarea moravurilor, la Renée, nu reflectă altceva decît decăderea înaltei societăți pariziene în timpul celui de-al doilea Imperiu. Bois de Boulogne, la modă atunci, era un loc de întîlnire în care bogătașii își etalau costumele și bijuteriile.

Prada începe și se termină simetric, cu descrierea pădurii Boulogne, simbol al inactivității și declinului moral al parveniților din cel de-al doilea Imperiu. Într-o ultimă secvență a romanului zărim, în fundul unui landou, silueta îmbătrînită a însuși împăratului care, astfel, pare să se asocieze desfrîului caracteristic regimului său. Ideea că tonul corupției este dat chiar de Napoleon al III-lea rezultă din descrierea unui bal la Tuileries, în cursul căruia Renée Saccard face o puternică impresie asupra împăratului : „Din acea seară, ea reveni adesea la Tuileries, avu chiar onoarea de a fi complimentată cu glas tare de Maiestatea Sa, și de a deveni puțin prietena sa !“

Primă întîlnire cu Parisul în *Familia Rougon-Macquart*, *Prada* conferă capitalei caracterul de oraș bleste-

mat, oraș rău famat al Europei, „alcov colosal, în care s-ar fi suflat ultima lumînare, s-ar fi stins ultima pudoare". Oraș mitic, Parisul este o căldare în care fierbe tot dezmățul nerușinat al unei clase de profitori ai regimului. Acest Paris apocaliptic, iad al tuturor viciilor, nu trădează numai aversiunea lui Zola față de cel de-al doilea Imperiu, ci, probabil, și dificultățile de adaptare ale provincialului candid la mediul pervertit al orașului său natal.

Meritul romanului *Prada* constă în primul rînd în spectacolul frapant al Parisului imperial, defăimat în tot ceea ce avea mai josnic în el. Romanul reușește, în plus, să prezinte trei personaje cu valoare de tip. E vorba în primul rînd de Saccard, afacerist veros, — care scoate profituri din transformarea capitalei de către baronul Haussmann, — personalitate puternică în imoralitatea sa, a cărei ascensiune rapidă va fi urmată de o cădere tot atît de bruscă la sfîrșitul romanului. Îl regăsim în romanul *Banii* în care se va îmbogăți din nou și va deține iar rolul principal. În al doilea rînd aici o găsim pe Renée, încarnarea luxului și a desfrîului, într-o societate fără rușine. Dacă Maxime nu-i decît un figurant lipsit de dimensiuni psihologice, Sidonie, sora lui Aristide Saccard, este cel de-al treilea personaj care se detașează pe scena romanului ; josnicia, prefăcătoria, lipsa ei de scrupule nu sînt departe de trăsăturile de caracter ale fratelui său. Cu Sidonie Rougon, Zola coboară cîteva trepte în ierarhia socială și pregătește tabloul micii burghezii pe care o va descrie în următorul roman, *Pîntecele Parisului*.

PÎNTECELE PARISULUI
(Le Ventre de Paris)

AL TREILEA VOLUM din ciclul *Les Rougon-Macquart* apare în 1873. Este o nouă scenă a vieții pariziene, conducînd, de data aceasta, cititorul, prin labirintul întortocheat al Halelor Parisului. *Pîntecele Parisului* poartă în însuși titlul său metafora Halelor, acest stomac uriaș în care hrana se adună pentru a se împrăștia apoi în diversele cartiere ale capitalei. În proiectul romanului său, Zola scria : „Rougon-ii mei și Macquart-ii mei sînt pofte. Am avut în *Izbînda familiei Rougon* o întreagă naștere de pofte. În *Prada*, ramură a ciclului *Familia Rougon*, pofta nervoasă de milioane. În *Pîntecele Parisului*, ramură a ciclului *Familia Macquart*, pofta sîngeroasă de legume frumoase și de hălci frumoase de carne roșie".

Munca de documentare i-a răpit mult timp romancierului. El a vizitat halele mai multe săptămîni de-a rîndul, pe orice vreme, la orice oră din zi și din noapte, nu numai ca simplu cercetător al raioanelor cu produse alimentare, ci și ca pictor care nota pe viu diferitele efecte ale iluminatului, variațiile de lumină și de cu-

lori, jocul de umbre. După părerea unui comentator avizat: „Zola ne-a făcut să cunoaștem anumite părți ale Halelor pe care nu le-am fi văzut probabil niciodată dacă am fi vizitat locul, unele a căror existență nici n-am fi bănuit-o măcar, de exemplu drumul subteran care leagă piața de calea ferată“ [1]. Astăzi Halele fiind demolate, *Pîntecele Parisului* a căpătat o valoare documentară unică. Tema aleasă de Zola era și ea unică și complet originală. Inspirîndu-se din spectacolul pitoresc al Halelor, el găsise un subiect pentru a-i impresiona pe cititori. În concepția sa, romanul trebuia să rivalizeze cu *Notre-Dame de Paris* a lui Victor Hugo. Halele sînt personajul central al romanului, ca și catedrala, în romanul lui Hugo. Dacă monumentalitatea catedralei personifica credința și spiritualitatea unei lumi sfîrșite, Halele reprezintă poftele și nevoile societății moderne, materialiste. *Pîntecele Parisului* „poem gastric“, după expresia lui Edmond Lepelletier, unul dintre primii comentatori ai operei lui Zola, se constituie ca poem al materiei corespunzînd celui al spiritualității, simbolizat de Notre-Dame.

Halele Parisului sînt privite în romanul lui Zola din două perspective diferite, cea a lui Florent, evadat din ocnă, flămînd, care devine inspector al transportului de pește proaspăt și încearcă să se integreze în viața de toate zilele a negustorilor și vînzătorilor de pește, în atmosfera trepidantă și mirositoare a tejghelelor și prăvăliilor, și cea a lui Claude Lantier, pictor ce vine să contemple ca artist piața și foiala mulțimii. Florent nu va reuși să se adapteze mentalității egoiste, meschine, cupide a comercianților care sfîrșesc prin a-l respinge ca pe un corp străin ; pentru Claude, Halele reprezintă.

[1] Nathan Kranowschi, *Paris dans les romans d'Émile Zola*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 39.

poezia timpurilor moderne, un monument colosal suscitînd admirația și entuziasmul : „De la începutul acestui secol — îi declară el lui Florent — s-a înălțat un singur monument original, care n-a fost copiat de nicăieri, care a țîșnit în mod firesc din contemporaneitate : este vorba despre Halele centrale". Pentru artistul care este Claude Lantier, Halele sînt un adevărat manifest al artei moderne. Parafrazîndu-l pe Victor Hugo, el exclamă : „Vezi, aici avem de-a face cu un adevărat manifest : este vorba despre arta modernă, despre realism sau naturalism, cum vrei să-i zici, care s-a dezvoltat în opoziție cu arta veche". Denumirea de „gigantică natură moartă" care se dă de obicei *Pîntecelui Parisului* este, desigur, incompletă : este o natură moartă, „însuflețită" pe care Zola a realizat-o cu brio. Romanul său face în primul rînd să trăiască mulțimile care umplu Halele cu agitația cumpărătorilor, cu tărăboiul furnizorilor, cu sosirea transporturilor de fructe, legume, cărnuri, brînzeturi, pește, etc. Dar Zola reușește, în paralel, să dea viață aglomerărilor neînsuflețite de mărfuri alimentare. Penelul asociativ al romancierului-pictor transformă grămezile de mărfuri în ființe fabuloase, le descoperă forme de necrezut, surprinde reflexe de culori de nebănuit, parfumuri ciudate. Parafrazîndu-l pe Baudelaire, la el, parfumurile, culorile și formele se contopesc într-un tot. Virtuozitatea sa este unică în descrierea brînzeturilor, adevărată „simfonie" pe care numai un francez e capabil s-o realizeze. Iată un pasaj revelator în acest sens :

„Cele mai multe soiuri de brînză se îngrămădeau însă pe masă. Acolo, alături de calupuri de unt, care se vînd la kilogram, se întindea un Cantal uriaș, despicat parcă de o bardă și învelit în frunză de sfeclă ; mai încolo se aflau un șvaițer asemenea unei roți căzute
 de la vreun car barbar și calupurile de brînză de Olanda,

rotunde ca niște capete retezate, mînjite de sînge închegat avînd tăria unor tigve goale, ceea ce le-a atras porecla de cap de mort. În mijlocul acestor brînzeturi grele ca o cocă coaptă, un parmezan introducea o notă mai aromatică. Trei bucăți de Brie stăteau, melancolice ca niște astre stinse, pe cîte un fund rotund de lemn : două dintre ele, uscate tun, semănau cu o lună plină ; cea de-a treia era cam într-al doilea pătrar și curgea, lăsînd să se prelingă un lichid alb ce se întindea ca un lac, în ciuda scîndurelelor subțiri cu care precupeața încercase zadarnic să-l stăvilească (...) O brînză topită înveșmîntată în poleială te făcea să visezi la o bucată de nuga, la vreo brînză dulce, rătăcită printre toate aceste fermentații acre. Rocforturile, sub clopotele lor de sticlă, aveau, de asemenea, o înfățișare foarte nobilă, niște fețe marmorate și grase, cu vinișoare albastre și galbene, de parcă ar fi fost cuprinse de cine știe ce boală rușinoasă, specifică bogătașilor care s-au îndopat cu prea multe trufe ; alături, pe un platou, niște bucăți de brînză din lapte de capră, mici cît un pumn de copil, tari și cenușii (...). Mai încolo începeau duhorile : brînză de Mont-d'Or de culoare galbenă deschisă răspîndea un miros dulceag ; cea de Troyes, foarte compactă, cu marginile cam strivite, era ceva mai acră și adăuga atmosferei un miros fetid de beci umed ; camambertul avea o aromă de vînat prea tare fezandat ; brînzeturile pătrate (...), își aduceau fiecare nota sa stridentă și specifică în această simfonie apăsătoare pînă la îngrețoșare ; brînza de Livarot, cu nuanțele ei roșiatice, era iritantă pentru gîtlej, întocmai ca aburii de sulf ; în sfîrșit, mai încolo, deasupra tuturor celorlalte, bucăți de brînză de Olivet, înfășurate în frunză de nuc, te purtau cu gîndul spre hoiturile pe care țăranii le aco-

peră cu crengi, la marginea cîte unei ţarini şi care parcă fumegă în soare“ [1].

Metaforele lui Zola sînt frapante şi par a desena un univers himeric născut din imaginaţia unui copil, ca acele caşcavaluri asemănătoare „unei roţi căzute de la vreun car barbar“, brînzeturile de Olanda „rotunde ca nişte capete retezate, mînjite cu sînge închegat“, rocfort-urile avînd „o înfăţişare foarte nobilă“ sau caşcavalurile de Brie „melancolice ca nişte astre stinse“. Mirosurile sînt elementul dominant al Halelor şi ele nu se limitează la domeniul brînzei. Doctorul Edouard Toulouse remarca memoria puternică a senzaţiilor olfactive la Zola : „Cînd pregătea *Pîntecele Parisului* cobora în subsolurile Halelor, în care erau îngrămădiţi puii ; nasul i se impregna de acest miros de păsări acumulat acolo şi nu scăpa de el o lună întreagă“ [2]. Mirosurile variază după felurile de provizii şi îmbibă personajele care-şi duc existenţa în perimetrul Halelor în aşa fel încît ele fac parte integrantă din individualitatea lor fizică. În studiul său, *Mirosurile în romanele lui Zola*, care datează de aproape un secol, fără a-şi pierde prin asta din valoare, Léopold Bernard observa că „toată această populaţie zgomotoasă a Halelor duce în cutele hainelor sale mirosurile dar mai ales miasmele şi duhorile acestei enorme îngrămădiri de mîncare“ [3]. Şi Léopold Bernard dă exemple pentru a-şi sprijini afirmaţia : Florent „ducea peste tot cu el pescăria în veşmintele sale, în barba sa, în părul său“. Françoise,

[1] Émile Zola, *Pîntecele Parisului*, trad. de Sanda Oprescu, Bucureşti, E.P.L.U., 1968, p. 243—244.

[2] E. Toulouse, *Emile Zola*, Paris, Soc. d'éditions scientifiques, 1896, p. 206.

[3] Apud *Le Ventre de Paris*, Note şi comentarii de Maurice Le Blond, Paris, Bernouard, 1927, p. 356.

brava zarzavagioaică din Nanterre, „mirosea a pămînt, a fîn, a aer curat, a aer liber". Lisa, cîrnăţăreasa, „mirosea a grăsime, a sărbeală de cărnuri bune". Micuţa florăreasă Cadine „mirosea frumos din cap pînă-n picioare. Era, în întregime, un buchet călduţ şi viu". Cît despre vînzătoarea de fructe Sarriette, „gura sa era ca zugrăvită şi parfumată cu vreun dres demn de serai. Din fustele ei se degajă un parfum de prună coaptă. Basmaua înnodată anapoda mirosea a fragă".

Zola nu e duios faţă de negustorii Halelor. Îngropaţi în grămezile de mărfuri, orizontul lor nu depăşeşte perimetrul prăvăliei sau tejghelei lor. Unica lor preocupare este preţul produselor lor în raport cu cel al negustorilor rivali. Ceea ce-i interesează, în esenţă, este ce fac vecinii lor, ce să bîrfească, să zvonească, să spioneze — sînt singurele „pasiuni" care-i fac să vibreze. Dezgustătoarea doamnă Gaget este tipul de spioană temută de tot cartierul. Limbă ascuţită, răspîndind bîrfelile cele mai veninoase, ca se dedă la tot felul de maşinaţii, o trage de limbă pe tînăra Pauline Quenu pentru a afla adevărul despre Florent şi scrie la poliţie pentru a-l denunţa. Înfăşuraţi în propria lor slănină, negustorii Halelor sînt expresia unui egoism feroce şi formează casta Graşilor care-i disprefuiesc teribil pe cei din casta Slabilor. Plesnind de prospeţime, în mijlocul caltaboşilor, cîrnaţilor şi şuncilor, cîrnăţăreasa Lisa Quenu, fiica lui Antoine Macquart, este încarnarea desăvîrşită a mentalităţii individualiste al cărei unic ideal este bunăstarea personală. Să nu mănînci cînd ţi-e foame este pentru ea de neconceput, chiar imoral. Cînd află că i s-a întîmplat cumnatului său Florent să nu mănînce trei zile la rînd, Lisa are un gest instinctiv de dezgust, exclamînd: „niciodată oamenii cumsecade nu se pun în asemenea situaţie". Există o perfectă corelaţie între Lisa şi mediul în care trăieşte: „Frumoasa Lisa

se vede în tot ce-o înconjoară ; nu e nici o diferență. Cărnurile și pateurile, grăsimile, șuncile, toate acestea se alătură și se amestecă. Personajul ? El constă în ceea ce se regăsește în ea, și care respiră și care retrăiește : o vibrație a ceea ce se reflectă" [1]

Cu personajul Florent, Zola introduce un element politic în *Pîntecele Parisului*. Este de asemenea unul dintre rarele romane în care scriitorul face apel la evocarea retrospectivă pentru a detalia biografia lui Florent înainte de venirea sa neașteptată la Paris. Luînd parte la mișcarea de opoziție împotriva loviturii de stat din 2 decembrie, acesta este condamnat la deportare. După șapte ani de grozave suferințe în insula Diavolului, el reușește să evadeze și înarmat cu acte false, găsește adăpost la fratele său Quenu, dîndu-se drept vărul Lisei, care-l acceptă în urma declarației că renunță în favoarea fratelui său la partea lui de moștenire. Pentru a-și cîștiga viața, Florent consimte să devină inspector al aprovizionării cu pește proaspăt, în ciuda repulsiei sale de a servi al doilea Imperiu. Achitîndu-se în mod conștiincios de muncă, el își atrage ura negustorilor. Antipatia este reciprocă și Florent ajunge să identifice Halele și pe cei care le populează cu regimul pe care-l detestă : „ele îi apăreau ca un animal satisfăcut ce-și mistuie hrana, moțăind în osînza sa și sprijinind într-ascuns Imperiul". El se reîntoarce la politică : „Crezînd că trebuie să se răzbune pentru slăbiciunea lui pe acest oraș ce se îngrășa, în timp ce apărătorii dreptății crăpau de foame în surghiun, el se hotărăște să facă dreptate, visînd să se ridice din înseși aceste Hale ca să zdrobească domnia îmbuibării și a beției". Florent urzește un complot împotriva guvernului, dar, știind să vorbească mai bine

[1] Alain De Lattre, *Le réalisme selon Zola*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975, p. 41.

decît să acționeze, avînd încredere, cu prea multă naivitate, în anturajul său, el este arestat în urma unui denunț al întregului cartier, în frunte cu cumnata sa Lisa. Pe negustorii cei burtoși nu-i deranjau atîta concepțiile republicane ale lui Florent, cît amestecul său în felul lor de viață, amenințînd să le tulbure liniștea. „Există cei care sînt din vița aceea, și cei care nu sînt; cei care au în interiorul trupului sau spiritului această structură, și apoi restul, restul care nu-și găsește locul". Florent este denunțat. Din gelozie, din ciudă, din răzbunare. Din răutate politică? Asta este. Pentru că el tulbură o liniște; pentru că el strică un echilibru (...). Acest corp imens îl refuză, îl neagă, îl împinge departe de el: ca pe o mașină inoportună" [1]. Figură de visător, spirit luminat și autodidact, profesînd concepții democratice și umanitare, dar fără să aibă o ideologie prea clară și fermă, Florent nu are dimensiunile unui conducător revoluționar. Pentru a-l crea, Zola s-a inspirat din amintirile lui Delescluze, membru al Comunei, ucis eroic pe baricadele din 1871, dar n-a luat drept model pe unul dintre acești comunarzi militanți, pe care dealtfel nici nu i-a cunoscut.

Prieten al lui Florent, Claude Lantier vizitează Halele adesea ca artist. Adversar hotărît al romantismului și al picturii de idei, el este în căutarea unor subiecte moderne, a unor naturi moarte colosale, pe care vrea să le picteze, scăldate în lumina lor adevărată. Deși împărtășea ideile generoase ale lui Florent, el rămîne totuși reticent și nu se lasă antrenat în complotul urzit de prietenul său. După arestarea acestuia, Claude Lantier va avea ultimul cuvînt: „Mari netrebnici oamenii ăștia cumsecade". (El va deveni eroul romanului *Creație*).

---

[1] A. De Lattre, *ibid.*, p. 16.

Pîntecele Parisului este primul roman în care Zola utilizează limba populară. Certurile negustoreselor sînt presărate cu expresii colorate, crude, în ton cu vulgaritatea ţaţelor. Lise Quenu s-a certat de moarte cu negustoreasa de peşte poreclită „frumoasa normandă", care-i făcea ochi dulci lui Florent. Cu toate că n-are nici o înclinaţie pentru cumnatul său, Lisa se simte profund lovită în vanitatea sa de femeie şi rivalitatea celor două vecine se manifestă prin cuvinte tari.

Cu *Pîntecele Parisului* Zola a reînnoit temele literaturii. Poetizînd Halele, comparîndu-le cu un colos sau cu un uriaş de fontă, el a lărgit orizontul scriitorilor şi pe cel al cititorilor. El a apropiat romanul de preocupările cotidiene ale oamenilor. Fără a avea o intrigă impresionantă, fără a fi creat tipuri nemuritoare, *Pîntecele Parisului* se impune prin profunda sa originalitate şi ocupă un loc aparte în literatura franceză.

CUCERIREA ORAȘULUI PLASSANS
(La Conquête de Plassans)

PUBLICAT MAI ÎNTÎI în foileton în „Secolul", apărut în librării în luna mai 1874, *Cucerirea orașului Plassans* a fost aproape imediat tradus în rusă în „Gazeta Moscovei" de către Ivan Turgheniev. Și, în timp ce marele scriitor rus îi scria lui Zola, la 23 septembrie 1874 : „În Rusia toată lumea te citește", în Franța o adevărată conspirație a tăcerii se așterne în jurul *Cuceririi orașului Plassans*, care nu beneficiază de nici un articol în presa pariziană. Această miopie insidioasă este totuși compensată de o scrisoare admirativă pe care Zola o primește din partea lui Flaubert : „Haide, ești un om curajos. Și ultima ta carte este grozavă !"

Principalul motiv al sabotajului organizat împotriva *Cuceririi orașului Plassans* era finalitatea anticlericală a romanului. Ea este transmisă printr-unul din personajele cele mai sinistre ale literaturii franceze, un descendent spiritual al lui Tartuffe, abatele Faujas, agent secret al lui Napoleon al III-lea, însărcinat să grupeze burghezia cu tendințe legitimiste din Plassans, oraș de provincie în care opoziția față de noul regim căpătase

un caracter insurecțional, așa cum se relata în *Izbînda familiei Rougon*. După două „scene din viața pariziană", al patrulea volum din ciclul *Familia Rougon-Macquart* îl readuce pe cititor în provincie, în acest orășel — Plassans — în care se află rădăcinile clanului Rougon-Macquart. *Cucerirea orașului Plassans* stabilește joncțiunea între cele două ramuri, cea legitimă și cea nelegitimă, atîntindu-și obiectivul asupra soților François Mouret, fiu al Ursulei Macquart și a pălărierului Mouret și Marthe Mouret, fiica lui Pierre și Félicité Rougon. Cei doi soți, care sînt, de fapt, veri, au trei copii : Octave, Serge și Désirée, cea din urmă, înapoiată mintal. François și Marthe Mouret frapează prin asemănarea lor fizică, dublată de o mare deosebire morală. În ciuda acestei nepotriviri de caracter, soții Mouret duc o viață liniștită și îmbelșugată, datorată averii adunate din comerțul cu vinuri, uleiuri și migdale, pînă în momentul în care, din lăcomie, François închiriază două camere din locuința sa unui preot, abatele Faujas și mamei sale. De atunci liniștea casei dispare treptat.

Portretul evolutiv al abatelui Faujas este una dintre marile reușite ale lui Zola în materie de investigație psihologică. Trăsătura esențială a caracterului său este perfidia iezuită, ajunsă la rafinamentele cele mai subtile. La sosirea sa în Plassans, el își dă înfățișarea cea mai neînsemnată, a preotului fără mijloace, îmbrăcat cu anteriu uzat, mobilînd camerele goale închiriate de la Mouret cu cîteva mobile vechi, cumpărate de la un negustor de vechituri. Arborînd o modestie exagerată, abatele Faujas stă deoparte, dar în secret, cu răbdare, se informează despre starea de spirit din Plassans, despre grupările care-și dispută influența politică în
 oraș. Pentru a-și atinge mai bine scopurile, abatele

utilizează relațiile sociale ale Marthei Mouret, în sufletul căreia s-a insinuat cu încetul. Cu toate că nu era evlavioasă și nici măcar nu mergea la biserică, ea se dedă operelor de binefacere.

Dacă abatele Faujas este, în fond, conturat, încă de la apariția sa, romanul nefăcînd decît să dezvăluie succesiv manifestările perfidiei sale, Marthe Mouret suferă o evoluție psihologică treptată, pe care Zola o analizează cu finețe. Abil manevrată de Faujas, care se ridică la rangul de director de conștiință, Marthe este, mai întîi, impresionată de ritualul liturgic, începe, apoi, să-i placă spovedania și alunecă ușor spre evlavie. Printr-un curios transfer de pasiuni, adorarea lui Dumnezeu ajunge să se confunde la ea cu o dragoste lascivă pentru abatele Faujas. Este o nebunie a întregii sale ființe, o criză de senzualitate a femeii ajunsă la patruzeci de ani, zdruncinată de tulburări nervoase ajungînd pînă la isterie, atunci cînd abatele o respinge violent, nu în mod calculat, de data asta, ci, pentru că forța sa constă tocmai în sobrietate și reținere. Bigotismul Marthei Mouret e însoțit de o detașare crescîndă față de familia sa. Ea rămîne indiferentă la plecarea succesivă a celor trei copii ai săi pe care-i adora, se ceartă cu soțul său și începe pur și simplu să-l urască, în pofida încercării lui zadarnice de a pune capăt destrămării căsniciei lor. Misticismul religios, cauză a dezbinării familiei lor, este o temă care va fi reluată de Zola în ultimul său roman, *Adevărul*. Certurile dintre soți se întețesc atunci cînd familia Faujas introduce în casă cuplul Trouche, sora și cumnatul lui Faujas, care, în ciuda opoziției lui François Mouret, devin, încetul cu încetul, stăpînii întregii case. Cînd Mouret devine jenant prin protestele sale împotriva influenței nefaste a religiei, familia Faujas, cu ajutorul

Marthei, îl fac, în mod perfid, să treacă drept nebun. Şi, cînd soacra lui, Félicité, care ia bineînţeles apărarea fiicei sale, se amestecă, François Mouret este închis, împotriva voinţei lui, într-un ospiciu unde mediul sfîrşeşte prin a-l face să devină, efectiv, nebun. Scăpînd într-o seară din azil, el se întoarce acasă, unde îi găseşte pe soţii Trouche lăfăindu-se în propriul său pat şi o cheamă în zadar pe Marthe, refugiată în casa părinţilor săi. Într-un acces de furie, François Mouret dă foc propriei sale case, făcîndu-i să piară în incendiu pe abatele Faujas, pe mama sa, ca şi pe cei doi Trouche. Focul se dovedeşte răzbunător şi purificator ; vom regăsi această idee în *Doctorul Pascal* şi în *Munca*. Incendiul este un spectacol grandios pentru burghezii din Plassans care-l contemplă, cu o privire curioasă, dar insensibilă.

Brunetière, suspectat oarecum de simpatie faţă de Zola, aprecia că tabloul incendiului este trasat cu o veridicitate uimitoare şi lugubră ; Flaubert îi scria, plin de entuziasm, lui Zola : „Dar ceea ce depăşeşte totul, ceea ce încoronează opera, este sfîrşitul ! Nu cunosc nimic mai impresionant decît acest deznodămînt“ [1].

„Excesul de realitate“, „intensitatea adevărului“ — sînt formulări fericite pe care Flaubert le utilizează pentru a defini arta lui Zola, în dezacord, încă o dată, cu teoria naturalistă a fotografierii realităţilor.

Cucerirea oraşului Plassans comportă un subiect dublu :

a) o tragedie domestică, destrămarea căsniciei Mouret, sub influenţa funestă a bisericii care duce la demisia, la abdicarea mamei şi a soţiei ;

---

[1] G. Flaubert, *Correspondence*, Paris, Librairie de France, e. III, 1928, p. 173.

b) o intrigă politică al cărei scop este aderarea unui oraș de provincie la cauza celui de-al doilea Imperiu.

Trăsătura de unire a celor două teme este abatele Faujas, a cărui ipocrizie este și mai eficace în raporturile sale cu societatea orașului Plassans decît în convertirea Marthei Mouret. Faujas iese învingător din bătălia surdă pe care o dă pe plan politic, reușind să „cucerească orașul", dar, ca urmare a unei erori de apreciere, tratîndu-l pe François Mouret drept forță neglijiabilă, el plătește cu viața amestecul său nerușinat în viața intimă a celor care i-au deschis ușile casei lor. Faujas este mult sprijinit, în manevrele sale, de mama lui care îl iubește cu o adorație absolută, extatică, fiind gata de orice pentru a-l ajuta să-și atingă scopul. Doamna Faujas este un exemplu de mamă-sclavă, încarnare a iubirii materne excesive, concentrată asupra unuia singur dintre copiii săi, în detrimentul celorlalți. Ea intră în conflict cu fiica sa Olympe Trouche, cînd aceasta încearcă să pună mîna pe casa familiei Mouret pentru ea și soțul ei. Pentru a-și atinge scopul, abatele Faujas se servește și de nedemnul cuplu Trouche, care nu ezită în fața nici unei afaceri murdare, cu condiția, însă, să fie bine răsplătit.

Sarcina lui Faujas este facilitată de prostia și meschinăria burgheziei din Plassans, ale cărei defecte : înclinare spre bîrfă, invidie, poftă, vanitate știe să le exploateze în mod abil. Subprefectul Péqueur de la Saulaies, judecătorul Paloque, președintele tribunalului Rastoil, administratorul apelor și pădurilor Condamin și cocheta sa soție, cu treizeci de ani mai tînără, toată această lume este surprinsă pe viu și constituie fundalul unui tablou pitoresc, sugerînd desfășurarea unei vieți limitate într-un orășel de provincie.

Josnici, prin egoismul şi vulgaritatea poftelor care-i pun în mişcare, personajele din romanele *Preotul din Tours* de Balzac şi *Cucerirea oraşului Plassans* aparţin aceleiaşi rase, dar nici unul nu-l depăşeşte în hidoşenie morală pe abatele Faujas, unul dintre tipurile cele mai odioase ale literaturii franceze. Stigmatizîndu-l, *Cucerirea oraşului Plassans* se înscrie printre lucrările anticlericale cele mai îndrăzneţe, avînd substanţa unui pamflet virulent.

GREŞEALA ABATELUI MOURET
(La Faute de l'abbé Mouret)

ÎN 1875, ANUL PUBLICĂRII acestui roman, Turgheniev, care locuia des la Paris şi pe care Zola îl cunoscuse în 1872, la Flaubert, îl punea pe autorul *Familiei Rougon-Macquart* în legătură cu Stassulevici, directorul revistei „Mesagerul Europei" de la Petersburg. Tradus imediat, *Greşeala abatelui Mouret* apare, aproape în acelaşi timp, în Rusia şi la Paris. La fel se va întîmpla şi cu *Excelenţa sa Eugène Rougon*. Numeroase lucrări ale lui Zola vor fi traduse apoi şi în Rusia unde scriitorul s-a bucurat de o popularitate mai mare chiar decît în Franţa. *Greşeala abatelui Mouret* este al doilea roman succesiv al lui Zola care are drept cadru Provenţa, şi, în plus, mediile clericale.

Romancierul n-a avut niciodată remuşcări pentru că a fost prea dur faţă de cler ; dimpotrivă, el revine după diatriba sa din *Cucerirea oraşului Plassans*, atacîndu-i mai puţin, de data aceasta, pe slujitorii lui Dumnezeu, cît mai ales una dintre dogmele religiei catolice şi anume celibatul preoţilor.

Situat de Pierre Martino în categoria romanelor lirice ale lui Zola, *Greşeala abatelui Mouret* este un gen de poem alegoric care nu poate fi judecat după criteriile aplicabile romanelor realiste care-l încadrează cronologic, *Cucerirea oraşului Plassans* şi *Excelenţa sa Eugène Rougon*. Pentru a înfăţişa durerosul calvar al lui Serge Mouret, autorul îl izolează de societate şi de istorie în această vîrstă primordială care este cea a mitului. Atracţia reciprocă irezistibilă, dintre Serge şi Albine, reeditează legenda biblică a lui Adam şi Eva iar locul încîntător al iubirii lor, grădina Paradou, este prin însuşi numele său ficţiunea Paradisului. Personajele din *Greşeala abatelui Mouret* plutesc între real şi ireal, între existenţa materială şi mit. Fiu al istericei Marthe Mouret, Serge poartă marca unei ereditäţi nevrotice. Sub influenţa abatelui Faujas el s-a abandonat misticismului şi a devenit preot din vocaţie extatică. Preot în satul Artaud, nu departe de Plassans, Serge Mouret duce acolo o existenţă ascetică consacrată exclusiv bisericii. Singura lui legătură cu lumea este sora sa Désirée, rămasă inocentă la 22 de ani şi pe care a luat-o în grija sa. Mortificîndu-şi trupul, refulîndu-şi instinctele, abatele Mouret dispreţuieşte în zadar impulsurile naturii omeneşti. La 25 de ani el va fi doborît de un acces de febră cerebrală care-l duce la doi paşi de nebunie. Este salvat de unchiul său, doctorul Pascal Rougon, care-l trimite să se vindece la Jeanbernat, intendent al grădinii Paradou, o imensă pajişte sălbatică, un fel de pădure virgină, complet izolată de restul lumii, o mare de verdeaţă a cărei sevă puternică reuşeşte să-i dea puteri convalescentului. Serge Mouret beneficiază pe deasupra de îngrijirile neaşteptate ale nepoatei lui Jeanbernat, Albine, o ciudată tînără blondă de 16 ani, care duce o existenţă liberă şi fără griji în

mijlocul naturii. O puternică afecțiune se naște între preotul care n-a cunoscut nici o femeie și tînăra adolescentă pură a cărei feminitate este pe cale de a înflori. Ei descoperă reciproc dragostea iar natura fecundă a grădinii Paradou îi împinge să devină amanți. *Greșeala abatelui Mouret* este un imn de glorie închinat instinctului erotic. Este mai puțin atracția plăcerii cît victoria vieții asupra morții, a principiului vieții asupra abstinenței sterile. Rolul considerabil jucat de mediul înconjurător, Edenul terestru, care este acel Paradou, dovedește că Zola nu idolatriza ereditatea. Dacă grădina Paradou este spațiul închis care simbolizează viața, opusul său este biserica, celălalt spațiu închis din romanul lui Zola, care simbolizează moartea. Criticul Jean Borie arăta importanța zidului în opera lui Zola, acesta fiind ca o frontieră, ca o bornă, o limită, distingînd jocul infinit al opozițiilor, începînd cu cea fundamentală, aceea dintre viață și moarte. „Și tot zidul este cel ce-și înalță coama între Paradou și lumea celor ca Artaud. Te-ai fi putut mira de paradoxul acestei grădini închise și totuși infinite, masă de verdeață, continent niciodată explorat ; dar zidul care o înconjoară nu este ca o trăsătură închizînd această bulă extrem de elastică în care Zola hotărăște să localizeze, să pună de-o parte nu lumea sa imaginară ci una dintre lumile sale imaginare, una dintre monadele reveriei sale !“ [1]. Ca în legenda biblică, Serge Mouret și Albine vor fi izgoniți din paradisul lor, prin apariția bruscă a unui călugăr sectar, Archangias, care, tot spionînd, îi descoperă. Amenințînd și aruncînd anatema, ca un adevărat Savonarola, el reușește să-l desprindă pe abate de cea pe care o consideră drept încarnarea

[1] Jean Borie, *Zola et les mythes*, Paris, Edit. du Seuil, 1978, p. 130.

diavolului şi îl readuce aproape cu forţa la biserica sa. Căit, Serge Mouret îşi reia existenţa sacerdotală, şi în ciuda chemărilor sfîşietoare ale Albinei, se claustrează în biserica sa ai cărei pereţi seamănă cu cei ai unui cavou. Supravegheat îndeaproape de fratele Archangias, care se pretinde slujitorul lui Dumnezeu, abatele îşi va petrece viaţa într-o penitenţă riguroasă, fugind din faţa chemărilor vieţii, alegînd calea ce duce spre moarte : „natura care-l salvase ar fi putut să-l facă să trăiască ; religia care l-a reluat îl smulge din lumea celor vii". [1] Dacă existenţa lui Serge Mouret va deveni o lungă agonie în slujba lui Dumnezeu, consecinţele laşităţii sale sînt mai tragice. Neputînd să înţeleagă motivele fugii sale, incapabilă să suporte durerea unei despărţiri definitive, Albine se sinucide printre florile pe care le adună în pavilionul din Paradou şi care o asfixiază. Moarte romantică şi emoţionantă, perfect explicabilă din punct de vedere ştiinţific, inspirînd lirismului înnăscut al lui Zola descrierea unuia dintre pasajele cele mai poetice ale operei sale, în contrast cu brutalitatea actului de răzbunare care-l urmează : în momentul în care Albine este înmormîntată, bătrînul său unchi îl pedepseşte pe călugărul Archangias, tăindu-i o ureche cu cuţitul.

Dispus în antiteză : Biserica împotriva naturii, castitatea opusă fecundităţii, *Greşeala abatelui Mouret* se termină prin victoria primului termen al acestei opoziţii. Romanul incită totuşi la revoltă împotriva unei religii care împiedică evoluţia normală a oamenilor. Autorul face, în realitate, procesul ascetismului creştin şi ne putem întreba dacă cuvîntul „greşeală" din titlul

[1] Pierre Martino, *Le naturalisme français*, Paris, A. Colin, 1969, p. 86.

romanului său trebuie luat în sensul de „păcat" comis de abatele Mouret față de religie sau mai degrabă în sensul de „eroarea" capitală care l-a făcut să abandoneze grădina Paradou, ființa care îl trezise la viață, natura, fericirea. Destinul pe care romancierul îl va rezerva mai tîrziu lui Pierre Froment în *Cele trei orașe*, în care eroul său parcurge drumul invers, de la asceză la integrarea în viața socială, renunțînd la preoție, ne determină să credem că Zola s-a jucat cu dublul sens al cuvîntului „greșeală". Nimeni n-a avut ideea să pună la îndoială finalitatea anticlericală a romanului *Greșeala abatelui Mouret*. Dacă călugărul Archangias este mai puțin abject decît abatele Faujas din *Cucerirea orașului Plassans* acesta nu este mai puțin odios, reprezentînd inumanitatea ordinului clerical, dogmatismul unei condiții sociale în numele căreia se revoltă împotriva întregii naturi, rupînd florile, distrugînd cuiburile, văzînd în fecunditatea universală dușmanul de doborît. Cît despre Serge Mouret, romanul lui Zola nu este cîtuși de puțin o glorificare a exemplului său, ci este, cel mult, expresia unui sentiment de milă pe care îl provoacă autorul față de acest personaj prea slab, victimă a profesiei pe care a îmbrățișat-o și neputincios pentru a se desprinde definitiv de ea. Condamnare a sterilității impusă de credință, *Greșeala abatelui Mouret* este o exaltare a forțelor naturii — plante, animale, specie umană, — care prin înmulțirea lor fertilă asigură perenitatea lumii. Romanul conține în germene tema din *Fecunditate*, primul volum din ciclul *Cele patru evanghelii*. Spațiului închis al bisericii lui Serge Mouret, Zola îi opune spațiul liber al curții de păsări unde domnește sora sa Désirée care asistă fără curiozitate depravată la împerecherea animalelor sale, la zbenguiala prietenilor săi, cocoșul Alexandru, porcul

Mathieu, vaca Lise, pisoiul Moumou. Este spectacolul vieții în libertate care o bucură pe inocenta Désirée iar unchiul său Pascal se întreabă dacă nu cumva ea a avut mai mult noroc decît ceilalți Rougon-Macquart. Dar triumful deplin al naturii este exprimat de vegetația luxuriantă a grădinii Paradou care respiră prin toți porii săi, sub soarele arzător al sudului. Descrierea uluitoare a peisajului fantasmagoric al acestei grădini, este de ajuns pentru a-l situa pe Zola printre marii poeți ai naturii, în literatura franceză. Prezentă în mai multe capitole, această descriere admirabilă se referă, într-o paletă lexicală foarte intensă, la diferitele specii de copaci, de arbori fructiferi, de plante agățătoare, notîndu-le culorile, parfumurile, frămîntările. Și, de jur împrejur, tot acel du-te-vino al păsărilor, al insectelor, al micilor animale, al fluturilor, al șopîrlelor, al șerpilor, producînd împreună o senzație de vitalitate, de forță irezistibilă a naturii mereu proaspete și reînnoite.

Străbătută de simbolica naturii prolifice, romanul *Greșeala abatelui Mouret* se înscrie, în seria romanelor din ciclul *Familia Rougon-Macquart*, printre lucrările care-l caracterizează mai bine pe „celălalt Zola".

EXCELENŢA SA EUGÈNE ROUGON
(Son Excellence Eugène Rougon)

ÎN CARTEA *Zola povestit de fiica sa*, Dénise Leblond-Zola constată în 1931 că *Excelenţa sa Eugène Rougon* era cel mai puţin citit dintre cele 20 de romane care compun *Les Rougon-Macquart*. Statisticile despre multiplicarea ediţiilor confirmă această observaţie, *Excelenţa sa Eugène Rougon* situîndu-se pe ultimul loc din vastul ciclu al lui Zola. Unul dintre motive îl constituie startul greşit pe care l-a luat acest al şaselea volum din ciclu. Publicat mai întîi în foiletonul „Secolului", romanul apare în librărie în 1876, în momentul în care primele capitole din *Cîrciuma* erau publicate deja în foileton în „Binele public". Succesul de scandal al acestui roman, pasiunile şi mîniile violente pe care le dezlănţuie, toată rumoarea din jurul lui, au contribuit la eclipsarea romanului *Excelenţa sa Eugène Rougon*, de care nu se mai ocupa nimeni. Lipsa de interes faţă de roman, care nu s-a diminuat nici mai tîrziu, se explică poate, de asemenea, şi prin faptul că este vorba de un subiect politic, lucru ce reiese chiar din titlu, şi mai ales pentru că cititorul nu descoperă în el

nici un personaj pozitiv care să-i poată canaliza simpatia. *Excelența sa Eugène Rougon* a avut totuși și admiratori, printre aceștia înscriindu-se și Mallarmé.

Eugène, fiul cel mare al lui Pierre și Félicité Rougon, a îmbrățișat profesiunea de avocat, trambulină obișnuită în carierele politice. Bonapartist fervent, l-am văzut în *Izbînda familiei Rougon*, hotărît să le cîștige pe notabilitățile din Plassans pentru cel de-al doilea Imperiu.

Instalat la Paris, Eugène Rougon intră în slujba împăratului. Puțin interesat de bani, el are în schimb o sete nemăsurată de putere. Mînat de ambiție, devine rapid deputat, apoi ministru. În momentul în care Napoleon al III-lea îi încredințează portofoliul ministerului de Interne, Eugène Rougon este omul puternic al regimului. Simbol al unui guvern autoritar și despotic, instrument desăvîrșit al celui de-al doilea Imperiu, Rougon se străduiește să înăbușe orice opoziție, să reprime orice aspirație de libertate, să-i înfrîngă pe republicani. Două scene scurte, admirabil surprinse de Zola sînt de ajuns pentru a-i califica metodele de guvernămînt. Prima relatează o zi de audiențe care demonstrează disprețul ministrului față de subalternii săi, tratați ca niște valeți. A doua dezvăluie tirania și arbitrarul care domneau la luarea deciziilor de către responsabilii celui de-al doilea Imperiu.

Figurînd ca personaj în roman, Napoleon al III-lea este portretizat cu finețe, așa cum l-au descris și mărturiile istorice. Afectînd o nepăsare calculată, părînd că plutește undeva deasupra abuzurilor și hoțiilor pe care se baza regimul său, el este destul de viclean pentru a le lăsa subordonaților săi sarcina de a scoate, cu mîinile lor, castanele din foc. Pentru a-și asigura fide-

 litatea acestora, împăratul este obligat să-i copleșească

tot timpul cu favoruri. Distribuind titluri aristocratice de baroni, conţi, duci celor mai devotaţi supuşi ai săi, el creează o nouă nobilime care-i este credincioasă. Portretul lui Napoleon al III-lea este schiţat în culori sumbre care-i pun în evidenţă firea instabilă, caracterul moral, — trăsături nepotrivite în conducerea unui stat.

Dacă în toate celelalte romane din ciclul *Familia Rougon-Macquart* Zola dezvăluie tarele care subminau bazele celui de-al doilea Imperiu, prin Eugène Rougon el atacă pe însuşi capul unui regim corupt ; nefiind o şarjă, portretul lui Napoleon al III-lea este veridic şi va fi reluat, cu aceleaşi nuanţe, în *Prăpădul.* Anturajul împăratului este şi mai nefast : intriganţi, nulităţi, parveniţi, aventurieri intră-n cîrdăşie pentru a-şi împărţi resturile de la masa protectorului lor. Decăderea morală a curţii lui Napoleon al III-lea ne face să ne gîndim la cea a Spaniei din *Ruy Blas,* cu deosebirea că în romanul lui Zola nu există un erou pozitiv care să lanseze tirade : „Poftă bună, domnilor..." S-a făcut încercarea de a-l identifica pe Eugène Rougon ca un ministru al lui Napoleon al III-lea, Eugène Roucher, deoarece iniţialele lor coincideau. Este posibil ca Zola să fi luat acest personaj drept model pentru eroul său, dar numele lui Eugène Rougon era fixat încă din romanul *Izbînda familiei Rougon.* Este de asemenea uşor de descoperit sub numele personajului de Marny, pe ducele de Morny, fratele vitreg al lui Napoleon al III-lea care fusese preşedintele Corpului legislativ. Singura fantezie a lui Zola a fost să-i dea de soţie o „prinţesă valahă". Personajul cel mai important din roman, după Eugène Rougon, este frumoasa Clorinde Balbi, aventurieră de înaltă clasă, sub trăsăturile căreia o recunoaştem pe faimoasa contesă Castiglione, agent secret al lui Cavour, devenită metresa împăratului. Plăcîn-

du-i mai întîi lui Eugène Rougon, Clorinde speră să fie luată de nevastă de primul ministru, dar acesta nu o acceptă decît ca amantă. Jignită de această ofensă, Clorinde jură să se răzbune. De ciudă, se căsătorește cu un acolit al lui Rougon, Delestang, apoi, prin diverse intrigi, reușește să submineze autoritatea „Excelenței Sale". Eugène Rougon cade, într-adevăr, pentru moment, în dizgrație și Delestang obține postul de ministru. Avansarea lui Delestang semnifică apoteoza mediocrității ce caracteriza guvernul celui de-al doilea Imperiu. Rougon reușește totuși să revină la putere iar Clorinde sfîrșește prin a se închina în fața forței lui.

Femeie inteligentă, strecurîndu-se în alcovul lui Napoleon al III-lea pentru a-l determina să încheie o alianță cu Italia împotriva Austriei, dar fără a-și neglija propriile interese, Clorinde este expresia grăitoare a rolului jucat de femei în politică. Înzestrată cu o puternică personalitate, ea se distinge net de celelalte personaje feminine ale lui Zola cu excepția, poate, a lui Félicité Rougon care se amestecă și ea în politică, dar ale cărei ambiții se situează la un nivel mult mai neînsemnat. Clorinde este un personaj balzacian : „Cu Clorinde, romancierul nostru a creat o făptură ciudată și frumoasă, dotată cu o energie și o inteligență superioară și care dorea să devină o forță. Foarte ambițioasă, ea dă dovadă — mai mult decît alte eroine ale lui Zola — de un caracter balzacian și concentrare de energie pentru a-și realiza scopul și monomania puterii". [1]

Dealtfel, cartea aceasta se aseamănă în mai multe privințe cu opera lui Balzac. Este unul dintre romanele lui Zola în care climatul naturalist este complet absent.

---

[1] Anna Krakowski, *La condition de la femme dans l'oeuvre de Zola*, Paris, Nizet, 1974, p. 223—224.

Nici o referire la problemele eredității, nici o scenă de violență sau brutalitate. *Excelența sa Eugène Rougon* se impune prin forța de generalizare a fenomenelor specifice vieții politice și sociale a celui de-al doilea Imperiu. Rechizitoriu implacabil al unui regim nedrept, *Excelența sa Eugène Rougon* este o carte a vremurilor noastre, „este romanul cel mai actual al lui Zola“ [1], după cum afirmă un comentator al operei sale. Departe de a fi o imitație a tehnicii balzaciene, această carte atrage atenția cititorului prin ceea ce se poate numi amprenta lui Zola : arta de a pune în mișcare mulțimile. Romanul începe și se termină cu două capitole simetrice, relatînd ședințele Parlamentului, cu deosebirea că prima marchează căderea lui Rougon, în timp ce a doua îi anunță triumful.

„Eu am crescut odată cu Imperiul ; eu l-am făcut pe el și el m-a făcut pe mine“ — declară Eugène Rougon, la un moment dat, rezumînd astfel întreaga urzeală a romanului. El este unul dintre personajele cele mai puternice din ciclul *Familia Rougon-Macquart* iar romanul căruia-i dă el viață este unul dintre cele mai reprezentative pentru tendințele realiste ale lui Zola, ce contrabalansau impulsurile sale naturaliste.

---

[1] Régis Bergeron, *Pour faire lire „Son Excellence Eugène Rougon“*, „Europe“, nov.—dec., 1952, p. 102.

CÎRCIUMA
(L'Assomoir)

ÎN STUDIUL SĂU CONSACRAT *Cîrciumii*, Colette Becker nu ezită să compare apariția celui de-al șaptelea roman din ciclul *Familia Rougon-Macquart* cu „o nouă bătălie pentru Hernani". Scandalul a fost într-adevăr atît de mare încît a asigurat brusc gloria lui Zola, ca și averea sa. Acuzat de „murdărie", de „limbaj violent", de „pornografie", autorul se vede alungat din coloanele „Binelui public" în care *Cîrciuma* începuse să apară încă din 1876. Foiletonul a fost reluat, o lună mai tîrziu, de „Republica Literelor", revistă literară pe care o conducea Catulle Mendès. Publicarea sa coincidea cu condamnarea, la o lună de închisoare, a lui Jean Richepin, învinuit de ultragiu la moravuri pentru *La Chanson des gueux* (*Cîntecul golanilor*). De la *Madame Bovary* și *Florile Răului*, lumea era foarte circumspectă la capitolul moralitate, în ciuda schimbării regimului. *Cîrciuma* apare în librării, în 1877, iar succesul a fost atît de mare încît romanul a avut 38 de ediții în cursul anului respectiv, urmate de alte 12, în 1878. În 1881 ajungea la 91 de ediții.

Surprins, el însuşi, de acest noroc care-i cădea, pe neaşteptate, din cer, Zola, îmbogăţit peste noapte, foloseşte banii pentru cumpărarea casei de la Médan, sat situat în apropierea Parisului, pe malurile Senei, unde-şi va petrece de-acum înainte o mare parte din viaţă şi unde va compune cea mai mare parte din lucrările viitoare. Médan va deveni un adevărat centru naturalist iar numele său va fi imortalizat de culegerea de nuvele apărută în 1880, *Les Soirées de Médan* (*Serile de la Médan*), datorită lui Zola şi celor cinci discipoli ai săi.

Cîrciuma este unul dintre cazurile cele mai caracteristice pentru a ilustra abisul care se cască uneori între critica literară şi masa cititorilor. Foarte curios este faptul că Zola era atacat şi de cei de stînga şi de cei de dreapta. Dacă burghezia îşi exprima satisfacţia de a-i vedea pe muncitori pradă alcoolismului şi depravării, ea era totuşi şocată de cruzimea limbajului din *Cîrciuma*, inadmisibil, după părerea sa, pentru urechile delicate. Mediile de stînga îi reproşau, pe de altă parte, faptul că a schiţat un tablou nedemn al clasei muncitoare, că a deservit-o, făcînd jocul burgheziei. Paul Lafargue îl acuză în mod direct pe Zola de a fi comis o acţiune greşită. La rîndul său, Victor Hugo declară că romanul *Cîrciuma* este o carte proastă şi nesănătoasă. Cîteva capete luminate salută totuşi inovaţia pe care o aducea în literatură romanul lui Zola. Mallarmé socoteşte că acest roman este o admirabilă tentativă lingvistică, în timp ce Anatole France afirmă acelaşi lucru într-un articol din „Timpul", la 27 iunie 1877.

Admiraţia publicului pentru *Cîrciuma* a crescut începînd cu anul 1879, cînd Wiliam Busnach şi Octave Gastineau au adaptat romanul pentru scenă. Piesa ob-

ține un succes răsunător, avînd trei sute de reprezentații în șir.

În cursul secolului care s-a scurs de la publicarea *Cîrciumii*, — ceea ce face dovada cea mai strălucită a perenității acestui roman, — critica și istoria literară și-au revizuit, considerabil, judecățile. Pentru Heinrich Mann, *Cîrciuma* încarnează „poezia democrației", în timp ce pentru Alfred Goulx ea este cel mai bun roman din ciclul *Familia Rougon-Macquart*. Pierre Martino afirmă : „*Cîrciuma* e, poate, dintre toate romanele ciclului *Familia Rougon-Macquart*, acela în care există cea mai puțină exagerare, cel mai puțin parti-pris politic, acela în care documentul exercită în modul cel mai fericit rolul său de sugestie" [1]. Nathan Kranowski crede că : „*Cîrciuma* nu e numai unul din cele mai bune romane ale lui Zola, dar și unul din cele mai bune romane ale epocii sale, în timp ce Gervaise figurează printre cele mai mari reușite ale lui Zola" [2]. La rîndul său, Armand Lanoux își dezvăluie admirația sa pentru personajul Gervaise : „Cea mai mare creație a lui Zola, singura ființă a cărei psihologie este de o incontestabilă și profundă subtilitate" [3]. Descoperind în *Cîrciuma* cerințele unei tragedii antice, René-Marill Albérès relevă modernitatea romanului, spunînd : „*Cîrciuma* ne aduce mărețiile tragediei, cu cîteva înlesniri în plus : acelea ale stilului său. Tragedie laică și populistă, desigur. Zeii nu intervin direct în ea, și acesta

---

[1] P. Martino, *Le naturalisme français*, Paris, A. Colin, ed. VIII, 1969, p. 70.

[2] N. Kranowski, *Paris dans les romans d'Émile Zola*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 69.

[3] A. Lanoux, *Bonjour, Monsieur Zola*, Paris, Hachette, 1962, p. 148.

era lucrul care trebuia făcut în 1877" [1]. Atenția acordată romanului *Cîrciuma* se poate vedea și din cele două monografii care i-au fost consacrate de către Colette Becker (1972) și, respectiv, Jacques Dubois (1973). Criticii marxiști, precum Jean Fréville sau André Wurmser, au rezerve cu privire la concluziile de ordin ideologic care se desprind din *Cîrciuma* comparată mereu cu *Germinal*.

Preluînd ștafeta de la Paul Lafargue, André Kédros a lansat în 1952 (în revista „Europe") un adevărat pamflet, sub titlul: „Scrisoarea d-lui Zola, în legătură cu *Cîrciuma*", în care atacă hotărît deficiențele ideologice ale romanului.

Care este exact semnificația termenului „assomoir" (cîrciumă) pe care Zola l-a ales ca titlu al romanului său? Termen metaforic de argou, pentru a desemna un cabaret unde consumatorii se ucid cu alcool, cuvîntul avea, încă de pe vremea lui Zola, un iz arhaic fiind, de pe atunci, înlocuit cu cuvîntul „bistrot". Zola i-a redat o nouă tinerețe, adăugînd termenului noi conotații.

Acțiunea din *Cîrciuma* se desfășoară într-un perimetru strîmt, un spațiu închis, al cărui punct de atracție e crîșma lui nea Colombe, o mahala mizerabilă unde singurele distracții oferite muncitorilor sînt chefurile cu ocazia unor sărbători și bețiile zilnice din cîrciumă. Alambicul lui nea Colombe, care distilează alcoolul otrăvitor, capătă proporții mitice, e o creatură monstruoasă, un fel de fiară fabuloasă care polarizează toate energiile cartierului, cu scopul de a le măcina, încetul cu încetul, în ghiarele sale care mutilează.

---

[1] R. M. Albérès, *Introduction à l'Assomoir*, în *Zola, Oeuvres complètes*, t. III, Paris, Tchou, 1967, p. 593.

„Alambicul, cu recipientele lui ciudate ca formă, cu țevile ce se întortocheau la nesfîrșit, avea o înfățișare mohorîtă ; nici o șuviță de abur nu scăpa pe nicăieri ; abia de se-auzea cum răsuflă ceva pe dinăuntrul său, ca un fel de huruit subpămîntean ; parcă era o muncă de noapte înfăptuită ziua-n amiaza mare de un muncitor ursuz, puternic și mut."

Personificarea alambicului e și mai pregnantă în ochii Gervaisei, atunci cînd ea devine, la rîndul său, o victimă a alcoolului : „În spatele ei, mașina de îmbătat lucra într-una, cu un șopot de pîrîu subpămîntean ; și își pierduse nădejdea să o poată opri, să o poată seca, cuprinsă de-o mînie întunecată împotriva mașinii, simțind o poftă nebună să-ncalece pe ea ca pe-o vită, să-i dea pinteni din călcîie și să-i spintece pîntecul. Totul se învolbura, zărea mașina mișcîndu-se, se simțea înfășurată în labele ei de aramă, în vreme ce pîrîiașul îi curgea acum prin trup."

Referirile la alambic nu sînt numeroase în *Cîrciuma ;* Zola a făcut totuși din el un monstru de Apocalips, un personaj fantastic a cărui umbră planează mereu asupra existenței locuitorilor din cartier. Descriind distrugerile provocate de alcoolism, autorul credea că face o operă morală ; voia să-i ferească pe lucrători de acest flagel. El avea ca deviză : „închideți cîrciumile, deschideți școlile ; beția devorează poporul". Ideea era desigur generoasă, dar, în același timp, naivă și idealistă ; Zola nu înțelegea că pentru a suprima mizeria și alcoolismul trebuia să se înceapă prin schimbarea temeliilor societății. „*Cîrciuma,* mai mult decît o zugrăvire a decăderilor cauzate de alcoolism, e o descri-

ere a alienării muncitorului"[1], remarcă pe bună dreptate, Michel Décaudin. Nu toți lucrătorii din cartierul „la Goutte d'Or" („Picătura de aur") sînt bețivi. Chiar protagoniștii romanului, — Gervaise și soțul său Coupeau, — duc o viață modestă, dar sănătoasă și cinstită, care le permite să facă economii și să prospere cît de cît. Idealul lor nu e prea greu de atins. Coupeau e lucrător în zinc, iar Gervaise spălătoreasă ; ei sînt lucrători de tip artizanal care visează să devină stăpîni de prăvălie. Iar Gervaise reușește într-adevăr să-și deschidă propria ei spălătorie. Nici vorbă de băutură pînă în momentul în care un accident nenorocit vine să tulbure liniștea acestei căsnicii. Coupeau cade de pe un acoperiș pe care îl galvaniza, și după o lungă convalescență, nu mai poate munci. Acesta e punctul de plecare al decăderii care nu e totuși de imputat lui Coupeau, ci unui regim social care nu prevedea nici un ajutor, nici o pensie în caz de invaliditate. Nemaifiind ocupat, Coupeau nu găsește altceva mai bun de făcut decît să viziteze cîrciuma lui moș Colombe, unde, încetul cu încetul, se dedă la băutură și devine, în scurt timp, alcoolic pînă ajunge la delirium tremens. Alienarea Gervaisei e și mai sfîșietoare. Ea este o provincială din Plassans, fiica lui Antoine Macquart, debarcată la Paris cu amantul ei, Auguste Lantier, care o părăsește după puțin timp, lăsînd-o cu doi copii. Înzestrată cu solide calități morale, curajoasă, energică, integră, generoasă, Gervaise muncește intens, deși puțin șchioapă, ca lucrătoare la o spălătorie. Ea îl cucerește pe Coupeau care acceptă s-o ia de soție chiar cu copii, fapt care pledează în favoarea lui. Lup-

[1] Vezi cap. „Le Naturalisme" în *Littérature française*, par A. Adam, G. Lerminier, E. Moroț-Sir, Paris, Larousse, t. 2 1972, p. 134.

tînd să scape de mizerie, Gervaise reușește, — deși are încă un copil, Nana, cu Coupeau, — să-și deschidă pe socoteala ei o prăvălie. Pînă în clipa căderii lui Coupeau, Gervaise și bărbatul ei formează o pereche muncitoare care duce o viață cinstită și decentă. Dar incapacitatea de muncă a lui Coupeau o silește pe Gervaise să facă datorii, ea fiind obligată să-și vîndă prăvălia. Decăderea ei materială e dublată de o degringoladă morală, în clipa în care Lantier, primul său amant, năvălește din nou în viața ei. Acestuia îi va fi ușor s-o recîștige și astfel va începe clasicul menaj în trei, chiar în casa lui Coupeau, în care Lantier s-a instalat ca la el acasă.

Cîrciuma e, după *Madeleine Férat*, o nouă ilustrare a teoriei impregnării după care o femeie poartă, toată viața ei, amprenta omului căruia i s-a dăruit pentru prima oară. Căutîndu-l în fiecare zi pe Coupeau la cîrciumă, Gervaise ajunge să intre acolo, să se așeze la masă în fața unui păhărel de rachiu. Ea cedează decrepitudinii, devine alcoolică la rîndul său și, ajunsă în cea mai cumplită sărăcie, părăsită încă o dată de Lantier, e nevoită să facă trotuarul. Moare datorită mizeriei, la scurt timp după Coupeau care își sfîrșise zilele într-un azil de nebuni. Dacă Gervaise ar fi putut birui ereditatea ei alcoolică, ea n-a avut totuși forța de a se împotrivi influenței nefaste a mediului său. Printr-un proces dialectic, ereditatea pare să se deștepte în momentul în care mediul și-a îndeplinit rolul și desăvîrșește transformarea Gervaisei într-o dezolantă epavă umană.

S-a văzut uneori în Gervaise o Emma Bovary aflată pe o treaptă inferioară a ierarhiei sociale. Oricum, pe drumul ei ascendent, Gervaise e superioară Emmei Bo-
 vary. Etapele degradării sale, provocate de cauze di-

ferite dar avînd ca factor comun acumularea de datorii, au puncte de tangență cu acelea ale eroinei lui Flaubert. Seducători cinici și egoiști, Lantier și Rodolphe aparțin, la cele două capete ale scării sociale, aceleiași familii de filfizoni îngîmfați.

Univers simbolic și mitic, mediul în care se desfășoară acțiunea din *Cîrciuma* e populat de numeroase figuri pitorești, reprezentînd lumea interlopă care frecventează asiduu crîșma lui nea Colombe : Bibi-la-Grillade, Mes-Bottes, Bec-Salé poreclit Boit-sans-soif, cioclul care-și dă singur porecla de Bibi-la-Gaité etc., personaje care par să coboare din *Misterele Parisului* al lui Eugène Sue. Perechea Lorilleux, muncitori la domiciliu, a ajuns, datorită avariției și meschinăriei, la o situație materială mai stabilă. Cumnați ai familiei Coupeau, perechea Lorilleux se bucură de necazul altora și sînt încîntați de decăderea Gervaisei. Există un singur personaj pozitiv în *Cîrciuma*, fierarul Goujet, vecin de palier cu Coupeau și îndrăgostit în taină de Gervaise. Goujet e tipul ideal al muncitorului care nu bea și muncește într-una ; totuși nu reușește să strîngă destui bani pentru a-și putea depăși condiția socială. Abia dacă are ceva economii care îi permit s-o ajute pe Gervaise să închirieze spălătoria pe care și-o visa. Personaj secundar și schematic, Goujet nu e decît o siluetă palidă care nu are forța unui erou al muncii. Singularitatea prezenței sale e insuficientă pentru a lumina atmosfera înăbușitoare din mahalaua „la Goutte d'Or".

Cîrciuma nu are aproape deloc intrigă. Singurele evenimente care răstoarnă existența Gervaisei sînt accidentul lui Coupeau și întoarcerea neașteptată a lui Auguste Lantier. Acțiunea romanului pare să se petreacă în afara timpului istoric ; nu sînt decît foarte puține indicații temporale. Plămădit din puțină ma-

terie, *Cîrciuma* are forma riguroasă a unei tragedii clasice. R. M. Albérès a surprins foarte bine această structură impecabilă a romanului: „Astfel, personajele dramei se leagă strîns, fără să lipsească vreo verigă a lanțului. Ca într-o tragedie bine construită, s-ar putea trasa un grafic al interconexiunilor lor psihologice și dramatice. Acesta ar avea coerența geometrică a graficelor prin care se reprezintă o moleculă chimică; fiecare atom e acolo pentru ceva, ei sînt legați unii de ceilalți potrivit „valențelor lor" [1]. *Cîrciuma* este alcătuită dintr-o succesiune de timpi tari și timpi slabi. Aceștia din urmă, — cenușiul de fiecare zi, plecarea la lucru, curățenia camerelor murdare, spălatul rufelor, discuțiile la cîrciumă — sînt întrerupți, din cînd în cînd, de scene violente care contrastează cu monotonia vieții zilnice. Așa este ciocnirea dintre Gervaise și rivala sa, Virginie, în cursul căreia cele două femei se păruiesc chiar în mijlocul spălătoriei, pasaj de o inegalabilă forță descriptivă în literatura franceză. Un alt exemplu îl constituie ceremonia căsătoriei lui Coupeau cu Gervaise, urmată de o vizită amețitoare la muzeul Luvru, care reprezintă unul din rarele pasaje comice din întreg ciclul *Familia Rougon-Macquart*.

Cîrciuma reprezintă o cotitură în evoluția limbii literare franceze. Zola folosește destul de frecvent aici limba populară, fapt care deschide o perspectivă nouă întregii literaturi franceze posterioare anului 1877. Curajul de a introduce din abundență această limbă, în roman, i-a dat *Cîrciumii* acel profil unic care a provocat atîta scandal dar i-a asigurat gloria: „Nu numai claritatea intrigii — afirmă Michel Raymond — conferă *Cîrciumii* accentul său de adevăr, dar și cre-

[1] R. M. Albérès, *op. cit.*, p. 591.

area unui stil (...). El a ştiut să vorbească o limbă viguroasă, savuroasă, împănată cu argou" [1].

Marea reuşită a lui Zola constă în faptul că nu s-a limitat la utilizarea limbajului popular numai în dialoguri, dar l-a strecurat şi în naraţiune, prin intermediul stilului indirect liber, din belşug întrebuinţat. În acest fel, limba populară se întrepătrunde cu stilul naratorului printr-un fel de osmoză. În acest caz, limbajul personajelor se dizolvă organic în corpul naraţiunii. Stilul indirect liber nu era desigur o inovaţie a lui Zola. Stendhal sau Flaubert îl folosiseră înaintea lui. Ceea ce aduce el nou este expansiunea acestui stil, o expansiune nemaivăzută într-o altă operă literară.

Prin stilul indirect liber, Zola a redat frînturi din gîndirea Gervaisei, reflecţiile ei interioare care desăvîrşesc creionarea portretului său moral. O utilizare foarte nuanţată a stilului indirect liber îi permite romancierului să înfăţişeze părerile cartierului, vocea poporului: „acea voce colectivă bine cunoscută de cititorii romanului, în care un fel de cor, axat îndeosebi pe cartierul „la Goutte d'Or", relatează şi comentează evenimentele în limbajul său înflorit".[2] Un nou fascicol de lumină e îndreptat în acest fel asupra Gervaisei, văzută dintr-un alt unghi: „Mahalaua era de părere că Gervaise e tare drăguţă. Bineînţeles, se bîrfea pe socoteala ei, dar nu se găsea un singur glas care să nu recunoască faptul că avea ochi frumoşi şi mari, o gură potrivită, cu dinţi albi ca laptele. Pe scurt, era o bălaie frumoasă, şi s-ar fi putut număra printre cele mai frumoase, de n-ar fi fost beteşugul piciorului. Îm-

[1] Michel Raymond, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, A. Colin, 1967, p. 113.

[2] Jacques Dubois, *L'Assomoir de Zola*, Paris, Larousse, 1973, p. 156.

plinise douăzeci și opt de ani și se mai îngrășase."

Tehnica narativă modernă a stilului indirect liber aduce *Cîrciuma* mai aproape de sensibilitatea cititorului din zilele noastre. O recitire a acestui roman dezvăluie calități de structură și de scriitură care scăpaseră, poate, contemporanilor lui Zola. Publicul de astăzi își dă probabil mai bine seama că deși a introdus muncitorul în literatură, *Cîrciuma* nu ne-a dat decît un portret incomplet, lacunar, al acestuia, dar că nu trebuia să se ceară mai mult autorului, la vremea aceea. Imaginea completă a muncitorului, Zola o rezervă pentru un alt roman despre clasa muncitoare, *Germinal*, în care sensul estetic va fi mai strîns absorbit de tiparul social, curățit de toate impuritățile sale.

O PAGINĂ DE DRAGOSTE
(Une Page d'amour)

O PAGINĂ DE DRAGOSTE pare o adiere de romantism, după explozia naturalistă din *Cîrciuma*. Apărut în 1878, romanul e precedat de o prefață a autorului care îl califică „de operă intimă și de semi-încercare". Romanul face senzație, pentru că Zola publica în el, pentru prima dată, un arbore genealogic al neamului Rougon-Macquart. Dezvăluindu-i subiectul chiar prin titlu, *O pagină de dragoste* e un roman sentimental, axat mai degrabă pe psihologie decît pe sociologie. El revine la ramura Mouret, eroina Hélène Grandjean fiind sora lui Silvère (*Izbînda familiei Rougon*) și a lui François (*Cucerirea orașului Plassans*). Rămasă văduvă la 28 de ani, Hélène trăiește pașnic la Paris, cu fetița ei, în vîrstă de 11 ani și jumătate, care o neliniștește din cauza constituției bolnăvicioase și a crizelor nervoase. Jeanne Grandjean e produsul unei ereditățí reivite acum și care sărise peste două generații. Ea prezintă o asemănare fizică și morală cu străbunica ei, Adélaïde Fouque. Jeanne își iubește mama cu o gelozie posesivă ; ea suspină cînd o vede mîngîind alt copil.

Gelozia ei merge pînă la paroxism cînd instinctul o face să presimtă că o prietenie plină de afecţiune s-a înfiripat între mamă şi doctorul Deberle, care o îngrijea. Tînăra văduvă se îndrăgostise, într-adevăr, de medic, sedus la rîndul său de frumuseţea şi delicateţea morală a Hélènei. Deşi însurat, el nu avea prea multe scrupule, soţia sa fiind o pariziancă frivolă care îl înşela cu un tînăr filfizon. Evenimentele se precipită brusc, deviind spre melodramă, atunci cînd Hélène şi doctorul devin amanţi în camera pregătită, printr-un concurs de împrejurări destul de burlesc, pentru o întîlnire de dragoste dintre doamna Deberle şi amantul său. La Hélène, evenimentul e urmarea unei lupte interioare în care natura învinge rigorile morale. Fericirea tinerei femei va dura puţin, căci Jeanne contractează o ftizie acută care o doboară în trei săptămîni. Această moarte tragică o zguduie profund pe Hélène care vede în ea pedeapsa Cerului, fapt ce pune capăt legăturii ei de-abia începută. Scurta ei pagină de dragoste e, astfel, sfîşiată. Totul a fost ca lumina unui fulger în existenţa ei ratată. Ea are, totuşi, destule resurse pentru a-şi recăpăta echilibrul şi se resemnează într-o căsătorie raţională cu un bărbat mai în vîrstă decît ea, Rambaud, care o iubea discret de mult timp. Acesta îi oferă un colţ retras şi paşnic la Marsilia. Întoarsă la Paris, în cursul unei scurte călătorii, pentru a se reculege la mormîntul fetiţei sale, Hélène află că Deberle se împăcase cu soţia sa şi că aveau un al doilea copil. Ştirea o lasă indiferentă, semn că-şi regăsise seninătatea.

Zola nu punea prea mult preţ pe romanul O *pagină de dragoste*. El mărturisea, într-o scrisoare către Henry Céard : „Tonul e foarte diferit de acela din *Circiuma*. În ce mă priveşte, îmi place mai puţin, căci e cam cenuşiu. Încerc să mă lupt cu fineţea. Dealtminteri, fiindcă

am vrut o opoziție, îmi trebuie desigur să accept această nuanță — coapsă de nimfă". (16 iulie 1877). Dacă ne oprim doar la nuanțele intrigii, O *pagină de dragoste* nu depășește valoarea mediocră a unui roman psihologic studiind criza sentimentală a unei femei însingurate, încă tînără, și care are nevoie de dragoste. Romanul lui Zola ar fi căzut în uitare, dacă autorul nu s-ar fi gîndit să implice Parisul în evoluția sentimentelor Hélènei și ale fiicei sale. Căci O *pagină de dragoste* este, înainte de orice, un roman al Parisului, a cărui prezență e impusă, într-un mod obsedant, de structura rigid simetrică a cărții : cinci părți, cuprinzînd fiecare cîte cinci capitole, dintre care ultimul se termină invariabil cu o descriere a metropolei văzută din înălțimea grădinii Trocadero la diferite momente ale zilei : în zori, la amiază, în amurg, sau sub ploaie și sub zăpadă. „Descrierile panoramice din O *pagină de dragoste* relevă adesea o intenție artistică, dorința autorului de a zugrăvi cu cuvinte efectele de lumină și de culoare pe care pictorul le reproduce pe pînza sa" [1]. E sigur că descrierile Parisului se leagă, în roman, de școala impresionistă, autorul vrînd să dea un model de transpunere artistică a picturii în literatură. Jean Borie aseamănă tablourile lui Zola cu acelea ale lui Paul Klee : „De fapt, descrierile sale nu încetează să animeze furios decorul, și nimic nu e mai puțin static ca Parisul în O *pagină de dragoste*. Totul se mișcă acolo ; orice formă devine mișcare, și ca în tablourile lui Klee, orice linie e o săgeată" [2].

Interferența peisaj-stare sufletească e simbolică în roman. Norii negri care învăluie Parisul, trosnetul fulge-

[1] Nathan Kranowski, *Paris dans les romans d'Émile Zola*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 53.

[2] J. Borie, *Zola et les mythes*, Paris, Edit. du Seuil, 1971, p. 213.

relor corespund prăbușirii iluziilor de fericire ale Hélènei în fața sănătății brusc amenințate a fetiței sale. Dimpotrivă, Parisul împurpurat de razele soarelui, care înroșeau turnurile catedralei Notre-Dame, reprezenta răsfrîngerea sentimentelor care aprinseseră inima Hélènei și a doctorului Deberle. Peisajul nu e, deci, ceva exterior romanului lui Zola, ci oglinda stării sufletești a eroilor săi, jucînd rolul de analeptic sau de calmant, de suport al visurilor sau imaginației lor.

Acordînd un loc important unui copil, O *pagină de dragoste* este, în același timp, și o evocare poetică a universului copilăriei. Preadolescentă nevrozată, ursuză, instabilă, invidioasă, urîcioasă, Jeanne Grandjean care-și terorizează pur și simplu mama nu e făcută să atragă simpatiile cititorului. Deși ne înduioșează sfîrșitul său, nu putem uita că ea provoacă de două ori nenorocirea Hélènei strivindu-i în față o fericire de abia întrevăzută. O *pagină de dragoste* e, desigur, romanul copilăriei, pe care Zola dealtfel nu-l va da niciodată, chiar dacă se găsesc copii mai înduioșători în opera sa. Dragostea dintre Hélène și doctorul Deberle exală mai puțină poezie decît magnificile descrieri care fac să trăiască atît de intens Parisul, în așa măsură, încît acesta devine personajul cel mai actual al romanului. În vasta literatură consacrată Parisului, O *pagină de dragoste* ocupă neîndoios un loc de excepție.

NANA

APĂRUT ÎN 1880, *Nana* a fost după *Cîrciuma* al doilea mare succes de librărie pentru Zola. În ziua apariției romanului, 55 000 de exemplare au fost vîndute la Paris. Anul 1880 desăvîrșește, dealtfel, notorietatea lui Zola, căci acesta publică, tot atunci, *Romanul experimental* și *Serile de la Médan*. Dacă subiectul din *Nana* era cuprins în germene în *Spovedania lui Claude*, personajul fetei corupte și stricate, încă de la vîrsta de 13 ani, apare încă din *Cîrciuma*. Fiică a Gervaisei și a lui Coupeau, Nana, prost educată datorită exemplului părinților săi, după ce se înjosește în cartierul său, avînd la 15 ani un copil, de la un necunoscut, devine, la sfîrșitul romanului, întreținuta unui viconte. Personajul lui Zola, așa cum este prefigurat în *Cîrciuma*, a devenit celebru, prin pînza lui Manet, „Nana" expusă în 1877 și care a avut ca model pe o anumită Henriette Hauser. Ridicîndu-se la rangul de curtezană, — superioară, prin condiția sa, prostituatei — Nana e reprezentativă pentru acel „demimonde" caracteristic celui de-al doilea Imperiu și al

cărui termen fusese adus la modă de piesa lui Alexandru Dumas-fiul. Era un mediu pe care Zola îl cunoștea foarte puțin, și, din acest motiv, documentația lui e mai degrabă livrescă.

Pentru a scrie unul din capitolele romanului *Nana*, autorul se duce special la cursele de cai de la Longchamp, unde nu pusese niciodată piciorul. Sensibil la critica cititorilor sau confraților săi, Zola n-a ezitat niciodată să țină seama de opiniile lor cînd erau loiale. Deoarece majoritatea romanelor sale au apărut mai întîi în foileton, el a putut să le corecteze înaintea intrării lor în librării.

La apariția acestui roman, critica literară s-a dezlănțuit din nou împotriva lui Zola. S-a strigat că romanul e scandalos, căci a etalat nerușinarea și imoralitatea claselor avute. Evident că nu i se reproșează, deschis, autorului faptul că a condamnat lumea bună, ci pretinsa obscenitate și indecență a romanului său. *Nana* poate fi plasat în categoria romanelor erotice ; totuși nu e nimic în el care să rănească pudoarea sau să ofenseze decența. Zola a avut cel puțin un admirator prestigios în persoana lui Flaubert care îi scrie, la 15 februarie 1880 : „Am petrecut ieri toată ziua pînă la ora 11 1/2 citind *Nana*, n-am dormit în noaptea asta și am rămas stupefiat. (...) E o carte enormă, dragul meu !" Și, după ce califică moartea Nanei prin epitetul „michelangelesc", Flaubert își termină scrisoarea cu o formulă devenită celebră : „*Nana* ajunge pînă la mit, fără să înceteze de a fi reală".

Principalul merit al lui Zola e de a fi dat nu numai un tablou veridic al descompunerii moravurilor în timpul celui de-al doilea Imperiu, dar și de a fi creat paralel unul din tipurile cele mai puternice din întreaga sa operă, această Nana mitică, simbol al unei întregi socie-

tăți și al unui anumit mod de viață. Făptură dominată doar de instincte, femelă apetisantă, încarnare a unei senzualități nemăsurate, Nana e femeia fără minte care nu înțelege nimic din mecanismul social și-și ia amanți ca să nu se plictisească. După un bogat negustor din Moscova care a instalat-o într-un apartament de pe Bulevardul Haussmann, ea se lasă întreținută de un comerciant din cartierul Saint-Denis, apoi de un pretins conte valah căruia îi spune „țigane". Ei sînt înșelați amîndoi de adevăratul iubit, Daguenet, — Mimi al său. Un director de teatru, Bordenave, sedus de frumusețea Nanei, are ideea s-o lanseze într-o piesă. Deși lipsită complet de talent, Nana obține un succes enorm prin simpla exhibiție a corpului său atrăgător. Ea va avea de aici înainte o întreagă trupă de admiratori. Cel mai asiduu, contele Muffat, mult timp respins din calcul, se ruinează pentru Nana care îl transformă într-un sclav. Ca și baronul Hulot al lui Balzac, Muffat suferă puterea tiranică a acestei femei, se înjosește, tocmai el, șambelanul împărătesei, pînă la a merge în patru labe în fața Nanei, a o face pe cîinele sau calul, a-și călca în picioare costumul de gală și a-l scuipa. Cedînd cererii amantei sale, el acceptă ca ginere pe fostul ei amant favorit, Daguenet. O a doua victimă a Nanei e tînărul Georges Hugon, care la 17 ani e fascinat de farmecul ei. Mama sa, disperată de a-l vedea căzînd în ghiarele unei prostituate, îl trimite pe fiul său mai mare, Philippe, în ajutor, dar Nanei nu i-a trebuit prea mult ca să-l seducă și pe acesta. Aflînd că e înșelat cu propriul său frate, candidul Georges Hugon se va sinucide, în timp ce Philippe, de profesie militar, delapidează regimentul ca să poată satisface capriciile Nanei.

Opunîndu-se concepției romantice, Zola respinge curtezanele care nu fac altceva decît să răspîndească răul

în jurul lor, distrugînd şi călcînd în picioare sentimentele cele mai nobile. Ferment distrugător, Nana pare sa-i răzbune pe cei din mijlocul cărora provenise, corupînd şi înşelînd acea clasă care-i storcea şi dispreţuia pe ai săi.

Adevărată pasăre de pradă zolistă, din familia lui Saccard sau a lui Eugene Rougon, Nana nu e totuşi mai odioasă sau mai de condamnat decît acea lume bună în care s-a infiltrat. Contele Muffat nu este singurul care reprezintă decadenţa aristocraţiei. Imitîndu-l, soţia sa Sabine îşi ia ca amant pe ziaristul Fauchery, apoi se zăpăceşte cu alte amoruri, în febra vîrstei de 40 de ani. Contele de Vandeuvres, care are unul din cele mai faimoase grajduri de curse din Paris, şi-a mîncat averea tot cu Nana. Una din iepele sale tinere se numeşte chiar Nana. Complet ruinat, exclus din cîmpul de curse, Vandeuvres se lasă să ardă în grajd, împreună cu caii săi, acţiune dementă care simbolizează nimicirea aristocraţiei. „Lumea bună şi lumea prostituatelor nu sînt decît una singură“ [1] — aceasta e morala care se desprinde din Nana şi care a mîniat cel mai mult cercurile conservatoare din vremea lui Zola. Dacă ne gîndim bine, tocmai Nana este personajul cel mai puţin nedemn printre toţi stricaţii înaltei societăţi. Cu creierașul ei, ea rosteşte totuşi o judecată feroce dar exactă despre lumea pe care o frecventează : „Femeile, vezi tu, sus ca şi jos, sînt totuna : toate sînt petrecăreţe şi amatoare de dragoste“ — acesta e dispreţul pe care Nana îl azvîrle în obrazul încornoratului Muffat. Capitolul XI din *Nana*, care relatează o zi de curse la hipodromul Longchamp, e unul din cele mai semnificative în această privinţă. Realizat de Zola, cu mînă de maestru,

---

[1] Jean Noaro, *Nana*, „Europe“, nov.—dec., 1952, p. 116.

el supune unei adevărate radiografii toate murdăriile care se ascund sub aparenţele cele mai oneste ale domnilor şi doamnelor care şi-au dat întîlnire la acest eveniment, mai mult monden decît sportiv. Se comentează acolo toate legăturile, adulterele şi colajele din Paris, sursele necinstite ale toaletelor afişate cu ostentaţie, ale bogatelor echipaje în care se lăfăie spectatorii şi spectatoarele care se pîndesc şi se bîrfesc unii pe alţii. Nimic mai izbitor decît s-o vezi pe Nana atrăgînd mai multe priviri decît împărăteasa în persoană, afară doar de spectacolul unei prostituate de lux mergînd alături de prima doamnă a Imperiului şi făcînd posibilă o astfel de confruntare.

Reconstituirea atmosferei trepidante, furtunoase a unui Mare Premiu disputat pe un cîmp de curse e de o veridicitate impresionantă. Spectacolul specific parizian, Marele Premiu de la Longchamp e revelator şi pentru dragostea pe care Zola o nutreşte pentru animale, în acest caz, caii. Prezentaţi fiecare, cu numele, pedigriul, grumazul, impetuozitatea sa, caii de cursă sînt singurele fiinţe din vasta incintă, descrise de autor cu duioşie.

Nana este un roman al Parisului şi prin rolul de prim plan acordat teatrului de Varietăţi. Zola pătrunde în culise dezvăluind toată corupţia care conduce la lansarea unei vedete. Parisul e singurul oraş din Franţa unde o actriţă improvizată, fără talent, ca Nana, poate obţine un succes răsunător, spre a se evapora apoi fără ca nimănui să-i pese de aceasta. Nana n-ar fi putut străluci în afara Parisului, şi Parisul avea nevoie de aerul de senzualitate împrăştiat de ea.

Nana moare de variolă, aşa cum Renée Saccard fusese doborîtă brusc de o meningită acută. Felul în care moare Nana, putredă, desfigurată, jupuită, atinsă chiar în frumuseţea corpului său, pare să fie o răzbunare a des-

tinului împotriva răului al cărui instrument fusese. Romanticul Zola nu s-a putut împiedica să recurgă la o astfel de pedeapsă, cu toată atitudinea antiromantică, evidentă în tot romanul său. Condamnată pentru răul său dăunător în societate, Nana e, de asemenea, o victimă a acestei societăți în care, pînă la urmă, ea nu și-a găsit niciodată fericirea și nici locul : „Nana, știm acest lucru, e un personaj ambiguu, jumătate diavol și jumătate victimă. Așa cum narcisismul său îi permite să se păstreze pentru ea dîndu-se tuturor, se poate spune că e pretutindeni acasă neavînd nicăieri o casă, sau mai degrabă că bogatul ei apartament de hotel e monumentul său dar nu căminul său : el o reprezintă dar nu o adăpostește" [1].

Tristul destin al Nanei demonstrează că destrăbălarea merge mînă în mînă cu banul. Marchiză a trotuarelor elegante, ea duce o viață care pretinde din ce în ce mai mulți bani. Gustul său pentru lux, pentru apartamente bogate, pentru toalete nemaipomenite, nu poate fi niciodată satisfăcut. Doar bogații pot să-și plătească amante așa de ruinătoare și, dacă nu sînt lucizi, riscă să-și piardă cu ele toată averea : „Zola expune în romanul său adevărul psihologic după care dorințele erotice și sexuale, cînd ating un maximum de intensitate, pot determina oamenii să depășească toate barierele de ordin social sau personal" [2]. Adevărat semnal de alarmă împotriva primejdiilor pe care le poate naște desfrîul, *Nana* e, de fapt, un roman moralizator. Tocmai aceasta n-au vrut să vadă criticii literari ostili lui Zola, copleșind *Nana* cu invective și considerînd autorul pornograf. Dintre toate romanele lui Zola, acesta i-a inspirat

[1] J. Borie, *ibid.*, p. 139.

[2] Karl Leonhard, *Akzeunierte Persönilchkeiten*, Edit. Enciclopedică Română, Buc., 1972, p. 179.

cel mai mult pe zeflemiști și caricaturiști. S-au numărat mai mult de 200 de desene satirice care au apărut în presa epocii. În revista sa „Caricatura", Robida propune chiar o „Nana-Revistă" în care satira e totuși mai inteligentă și mai puțin amară. Ca și pentru *Cîrciuma*, decalajul dintre critică și cititori n-a făcut decît să scadă, de un secol de cînd *Nana* a fost mereu unul din „best-sellers"-urile lui Zola. Popularitatea romanului e în același timp cauza și consecința celor șase filme pe care le-a inspirat, începînd cu primul, turnat în Danemarca, în 1910, și pînă la ultimul, realizat în 1955, de Christian Jacques cu Martine Carol și Charles Boyer, trecînd prin filmul mut al lui Jean Renoir (1926) sau acela realizat în Mexic în 1943, cu Lupe Velez în rolul Nanei.

Dovedind că în 1880 Zola atinsese maturitatea sa artistică, *Nana* se impune drept unul din cele mai memorabile episoade din ciclul *Familia Rougon-Macquart* și anunță alte romane de o calitate asemănătoare.

FIERTURA
(Pot-Bouille)

TITLUL DE POT-BOUILLE, expresie franceză familiară desemnînd „un prînz fără gală", „o masă proastă", relevă din capul locului un subiect deloc poetic. Cei doi ani care separă apariţia lui *Pot-Bouille* (1882), de aceea a romanului *Nana*, nu sînt ceruţi de o documentare exagerată, ci, dimpotrivă, romanul înlocuieşte documentele prin acumularea unei observaţii pătrunzătoare şi de largă respiraţie a moravurilor burgheziei mijlocii. După ce consacrase un roman mediilor populare (*Cîrciuma*), Zola crede necesar să prezinte şi reversul medaliei. Scandalul provocat de *Pot-Bouille* l-a depăşit, ca intensitate, pe acela cauzat cu cinci ani mai înainte de *Cîrciuma*. Acei care se bucuraseră de spectacolul muncitorilor alcoolici şi decăzuţi scot acum strigăte de indignare văzînd burghezia înjosită prin cele mai urîte ticăloşii. *Fiertura* e, într-adevăr, o satiră usturătoare a corupţiei familiei burgheze, cu atît mai odioasă, cu cît încearcă să se ascundă în spatele unor aparenţe de cinste ipocrită. Edouard Herriot spunea că l-ar fi combătut mai puţin pe Zola, dacă acesta s-ar fi

mărginit să plaseze viciul doar în păturile inferioare. Realismul feroce din *Fiertura* nu e decît o ilustrare vie, amănunțită a ultimelor cuvinte din *Pîntecele Parisului*, rostite de Claude Lantier: „Mari netrebnici oamenii aceștia cumsecade!" *Fiertura* n-a fost numai unul din romanele cele mai defăimate ale lui Zola, dar a adus autorului său și un proces neașteptat. Un avocat obscur, maestrul Duverdy, a dat în judecată pe Zola pentru că în romanul său dăduse acest nume unui personaj, bineînțeles negativ, și care era, pe deasupra, și magistrat de profesie. Procesul îi oferă lui Zola prilejul de a divulga modul în care se inspira pentru numele personajelor sale. Dezvăluind că principala sa sursă era anuarul „Bottin" [1], romancierul subliniază importanța pe care o acorda numelor personajelor sale. Luîndu-i ca martori pe Balzac și Flaubert, el precizează că „ne arătăm foarte dificili, dorim o anumită consonanță; vedem adesea un întreg caracter în îmbinarea anumitor silabe. Apoi, cînd am pus în fine mîna pe un nume care ne mulțumește, ne pasionăm pentru el, ne obișnuim cu el, în așa măsură, încît devine în ochii noștri însuși sufletul personajului". Zola mai adaugă că se rezumă uneori să inventeze nume, să le modifice pe cele din „Bottin", dar cu toate că varietatea numelor locuitorilor Franței e așa de mare, se găsește întotdeauna cineva care poartă un nume identic. Astfel: „În ce mă privește — spune Zola — credeam că inventasem „Raquin", și s-a aflat că un farmacist se chema așa. Ar fi putut foarte bine să-mi facă un proces, dacă n-ar fi fost inteligent". Tribunalul Senei îl condamnă totuși pe Zola și-l obligă să renunțe, în termen de 8 zile, la numele de Duverdy.

[1] „Bottin", anuar al comerțului și industriei, conceput de Sébastien Bottin, administrator francez (1764—1853).

Romancierul e silit deci să schimbe numele personajului său în Duveyrier. În timpul dezbaterilor, un alt Duverdy, librar la Villefranche-sur-Saône, mai puțin susceptibil, îi telegrafiază lui Zola, autorizîndu-l să-i folosească numele. Verdictul Tribunalului Senei a încurajat, totuși, și alte șicane. Un oarecare Mouret, funcționar la Ministerul Războiului, îl somează pe Zola să-i șteargă numele din toate romanele în care apare ; deși mai mulți Mouret există încă din *Izbînda familiei Rougon*, irascibilul funcționar nu protestase înainte de procesul Duverdy. La rîndul lor, trei Josserand diferiți protestează datorită prezenței unei întregi familii cu același nume, în *Fiertura*. La fel se întîmplă cu un oarecare domn Vabre. Zola nu mai acceptă să cedeze și declară public : „Îi previn pe omonimii personajelor mele că nu le voi suprima numele din romanul meu decît constrîns și silit". În fața tăriei scriitorului, reclamanții dau înapoi și cererile de acest fel vor înceta.

Rumoarea din jurul romanului *Fiertura* ar fi fost mai mică, desigur, dacă majoritatea personajelor din roman nu ar fi fost negative. Zola le-a izolat pe toate într-un imobil cu patru etaje, stratificate după veniturile locatarilor. E un spațiu închis care se aseamănă cu pensiunea Vauquer din *Moș Goriot* de Balzac. Elementul de legătură între apartamente e o scară somptuoasă care sugerează o casă respectabilă, dar care nu servește decît să camufleze mai bine ceea ce se ascunde în interior. Comunicarea între familii e facilitată de sosirea în imobil a lui Octave Mouret, venit la Paris, după ce învățase comerțul la Marsilia. Fratele său, Serge, renunțase în favoarea sa la partea lui din averea părintească (*Greșeala abatelui Mouret*), ceea ce îi permite lui Octave să se instaleze în capitală, devenind chiriaș al arhitectului Compardon, care ocupa etajul 3 al imobilului. Pus

în mișcare de aceleași ambiții ca ale lui Rastignac, Octave Mouret vrea să-și facă loc în societate. Băiat frumos, foarte îngrijit, se hotărăște și el să parvină cu ajutorul femeilor. Ocazii se ivesc chiar în acest imobil. Prima care îi devine metresă e neînsemnata Marie Pichon, chiriașă la etajul 4, care alunecă în adulter din lipsă de ocupație, în fața fetiței sale, care dormea în camera de alături. Urmează apoi soția patronului său, Berthe Vabre, care îi cade în brațe într-o cameră de serviciu, în care cei doi aud, fără să vrea, de pe palier, certurile servitoarelor, condimentate cu cuvinte grele.

Cortina se ridică, nemiloasă, dezvăluind depravarea care s-a infiltrat în toate familiile imobilului din *Fiertura*. E un roman al dragostei trupești, ca și *Nana*, cu mica deosebire că, aici, concupiscența e isprava femeilor care se pretind cinstite.

Libertinajul are totuși ca scuză căsătoria din rațiune, impusă de trîndăvia dublată de goana după plăceri. Neavînd nici o afecțiune pentru soțiile lor, bărbații din *Fiertura* cad și ei în desfrîu. Duveyrier întreține o metresă, Clarisse, la care și-a stabilit un al doilea domiciliu și unde își primește prietenii. Arhitectul Compardon nu ezită să-și instaleze metresa, pe Gasparine, chiar verișoara soției, în apartamentul său. E menajul perfect în trei pe care doamna Compardon, bolnăvicioasă, îl tolerează sub privirile răutăcioase ale fiicei sale, Angèle, care primește astfel o frumoasă creștere la 14 ani. Doamna Dambreville, focoasă încă, la 50 de ani, îl ia ca amant pe tînărul Léon Josserand, pe care îl însoară cu nepoata sa, cu condiția ca perechea să locuiască la ea. Soțul, amabil, nu are nimic de zis, căci afară de contractul de căsătorie, nici o altă legătură nu-l unea cu soția sa. Funcționarul Trublot, căruia îi e groază de căsătorie și căruia nu-i place să și complice viața, se mulțumește cu drăgălășenia bonelor, pe care le așteaptă

la miezul nopții în camerele lor. Nu-l deranjează deloc c-o împarte pe Adèle cu Duveyrier.

Senzualitatea neînfrînată care străbate *Fiertura* se manifestă pe două registre. O circulație lesnicioasă se stabilește între stăpîni și servitoare, singurul element care îi deosebește fiind grija celor dintîi de a păstra aparențele virtuții, pe cînd celelalte joacă deschis un rol pe care îl consideră inerent și oarecum fatal condiției lor. Alain De Lattre relevă conexiunea dialectică ce unește cele două registre : „În *Fiertura*, fața întunecată și vulgaritatea curții interioare sînt *adevărul* reversului măștii, pe care aparența oficială are sarcina să-l ascundă : nu numai pentru că ele ne dezvăluie ceea ce ne ascunde cel de-al doilea, dar pentru că acesta vine să-și găsească aici derivativul, să se satureze cu tot ce e mai respingător, și pentru că aceleași relații, dezvăluite, crude, josnice sînt între servitori ca și între stăpîni. Ceea ce arată unii este ceea ce ne explică ceilalți" [1].

Desfrîul nu e unicul viciu al burghezilor din *Fiertura*. Urîțenia lor morală este, poate, mai rea. Relațiile care există între numeroșii membrii ai familiei Vabre sînt dominate de setea de moștenire care îi transformă în frați-dușmani, fiecare avînd grijă să nu fie păcălit de celălalt. Clotilde Vabre, care-și ura soțul, știe să se înțeleagă perfect cu el cînd e vorba să-și frustreze frații. Portretul, pe care Zola l-a zugrăvit cel mai bine în atmosfera înăbușitoare din *Fiertura*, e acela al doamnei Josserand, încarnare desăvîrșită a egoismului meschin. Disprețuindu-l pe bravul ei bărbat pentru că nu cîștigă mai mult de 8 000 de franci pe an, ea încearcă să arunce praf în ochi, adoptînd o morală vicleană : „În viață, numai cei mai rușinoși pierd ; banul e ban ; eu,

[1] Alain De Lattre, *Le Réalisme selon Zola*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975, p. 240.

cînd am avut 20 de gologani, am zis întotdeauna că am 40 ; e mai bine să provoci invidie decît milă... să mănînci cartofi, dar să ai pui fripți cînd ai musafiri la masă". Ea le determină pe cele două fete ale ei să facă uz de toate farmecele lor pentru a-și găsi cît mai repede cîte un soț. Doar Berthe, supunîndu-se îndemnurilor mamei sale, reușește să întindă o cursă lui Augustin Vabre care o ia de soție, datorită unei dote imaginare fluturată de doamna Josserand. Atmosfera încordată din familie, frecventele scene din casă, precipită moartea domnului Josserand, singurul personaj cinstit din roman, care se extenuează în lucrări suplimentare, pentru a da cîtuși de puțin satisfacție pretențiilor bănești ale soției sale. Sînt puține personaje în opera lui Zola, care să dezvăluie o micime de caracter comparabilă cu aceea a doamnei Josserand ; trăsătura sa cea mai evidentă e efortul de a-și ascunde jocul, tentativa continuă de a-i orbi pe ceilalți printr-o fațadă de cumsecădenie și de bunăvoință.

Fierbînd toate personajele în aceeași oală, izolîndu-i simbolic în mediocrul lor individualism burghez, *Fiertura* e unul din rarele romane ale lui Zola în care nu-i e înfățișată cititorului nici o adunare de mase. Acțiunea e concentrată într-un singur imobil care se închide în el însuși, învîrtindu-se în jurul unei axe, scara. „*Fiertura* începe și se termină printr-o evocare a imobilului cu aerul său de demnitate burgheză, astfel încît opera apare ca reprezentarea unei case respectabile care, după cîteva perturbații, e redată stării sale de casă respectabilă" [1]. Ticăloșia mascată de fațada decentă a imobilului din *Fiertura* nu are un caracter de unicitate. Ultimele cuvinte ale romanului, un dialog suculent

[1] Janine Godenne, *Le Tableau chez Zola*, „Cahiers naturalistes", no. 40, 1970, p. 743.

între două slujnice, atestă acest lucru: „— Doamne, Dumnezeule! domnişoară, asta sau aia, toate baracele seamănă. În ziua de azi, cine a făcut una o face şi pe cealaltă. E o porcărie, o apă şi-un pămînt!"

Zugrăvire foarte întunecată a modului de viaţă burghez, *Fiertura* a îngrozit de asemenea şi prin frînturile de vocabular crud pe care le conţine. Ca şi în *Cîrciuma*, Zola face ca personajele sale ieşite din popor să vorbească limbajul specific condiţiei lor sociale: sintaxă care şchioapătă, expresii pline de imágini, termeni picanţi faţă de care nici chiar stăpînii nu dau înapoi să-i folosească.

Roman de factură balzaciană, *Fiertura* are şi o rezonanţă flaubertiană. Monotonia şi orizontul limitat al existenţei acestor burghezi care trăiesc cu încetinitorul, mişcările lor de automaţi, preocupările lor meschine fuseseră mai înainte trasate în *Educaţia sentimentală*. Zola lasă impresia că a uitat ereditatea, arborii genealogici, căci în afară de Mouret, celelalte personaje nu au nici o legătură cu *Familia Rougon-Macquart* şi nici nu mai reapar în alte romane. Mai inteligent, mai dinamic, mai îndemînatic decît colocatarii săi, Octave Mouret e singurul personaj din *Fiertura* care urmează o curbă ascendentă, ca şi cum autorul voia să sublinieze superioritatea clanului *Rougon-Macquart*. Captivată de calităţile sale, de farmecul său personal, Caroline Hédouin, fiica fondatorului marelui magazin „La fericirea femeilor", unde Mouret intrase ca funcţionar, îl acceptă ca soţ, atunci cînd rămîne văduvă. Averea lui Mouret e asigurată, fapt ce constituie subiectul romanului următor. Asigurînd legătura între etajele casei în care locuieşte, Octave Mouret e, de asemenea, şi principalul element de contact între vecinii săi de apartament şi cei din afară. Închise în ele, personajele din

Fiertura nu sînt preocupate decît de interesele lor, de plăcerile lor, fără să se îngrijească de ceea ce fac ceilalţi muritori. Societatea umană e limitată doar la familia lor. Ei sînt expresia mentalităţii individualiste ale cărei implicaţii le-a analizat Zola într-un mod nemilos. *Fiertura* e un roman de un adevăr care frapează, de aceea a fost dispreţuit de toţi aceia care se simţeau vizaţi de el.

LA FERICIREA FEMEILOR
(Au Bonheur des dames)

LA SFÎRȘITUL secolului trecut, la Paris își făceau apariția primele mari magazine: „Au Bon Marché" și „Louvre". De aceea, cînd Zola acordă un compartiment din *Familia Rougon-Macquart* lumii comerțului, el se inspiră din viața furtunoasă a unuia din aceste magazine moderne. Cu ochii mereu deschiși spre viitor, romancierul își dă seama de perspectivele rezervate acestei noi forme de comerț, ca și de interesul acestui subiect complet nou în literatură. După o serioasă documentare asupra organizării magazinului „Au Bon Marché", și după multe ore petrecute în observarea învălmășelii din zilele cu mult dever, Zola publică în 1883 romanul *La Fericirea femeilor*, titlu amăgitor, dar foarte bine ales spre a desemna un mare magazin. Personajul principal al cărții este Octave Mouret, unul din stîlpii ciclului *Familia Rougon-Macquart*, singurul care deține primul rol în două romane consecutive. În *Fiertura*, spre final Mouret devenise soțul Carolinei Hédouin, proprietara magazinului *La Fericirea femeilor*, care, însă, și-a găsit moartea căzînd într-o groapă în

timp ce vizita lucrările de mărire a întreprinderii sale. Aflăm toate acestea la începutul romanului, ceea ce e una din rarele retrospective ce se întîlnesc în opera lui Zola. Octave Mouret, singur în fruntea marelui magazin, om cu idei, foarte dinamic, adevărat geniu comercial, propulsat de obsesia colosalului, se aruncă într-o speculaţie nelimitată care transformă magazinul *La Fericirea femeilor* într-un cazan clocotitor, un fel de imens maxilar, aproape monstruos, devorînd talmeş-balmeş o clientelă mereu crescîndă. Pentru a atrage cît mai multă lume în faţa mărfurilor sale expuse, Mouret organizează o publicitate zgomotoasă, folosind de la cataloage şi anunţuri pînă la afişe şi baloane-reclamă plimbate pe străzi. Receptiv la noutăţile tehnice, el introduce în magazinul său ascensoare capitonate, probabil primele pomenite în literatură. Ştiind să tragă foloase din însuşi numele magazinului său, Octave Mouret speculează mai ales dorinţele femeilor. Un salon de lectură e destinat soţilor care aşteaptă, în timp ce un bufet înlesneşte întîlnirile de dragoste. Distribuţia gratuită de violete atrage femeile. Mouret declară cinic că totul e bazat la el pe exploatarea femeii, uneori prin mijlocirea iubirii de copii. Nu e de mirare că lumea se înghesuie la magazinul *La Fericirea femeilor.* Scenele de mulţime sînt, — după cum ne puteam aştepta, — cele mai bine realizate din roman.

Succesul crescînd al noii concepţii despre comerţ, profesată de Octave Mouret, e însoţit de decăderea dramatică a micului comerţ. Prăvăliile lui Bandu şi Bourras, vecine cu magazinul *La Fericirea femeilor* sînt strivite şi se văd încolţite de faliment. Aceasta, din cauză că prăvăliaşii nu înţeleg realităţile economice ale timpului lor şi se agaţă de modalităţi perimate în comerţ. Pentru bătrînul Bandu, arta nu constă în a

vinde mult, ci în a vinde scump. El nu păstrează în prăvălia sa decît un stoc limitat de mărfuri, pentru a fi sigur că-l va lichida. În acest timp, Mouret, înmulțindu-și articolele și raioanele, își poate permite să vîndă în pierdere, cînd un articol e mai puțin cerut. La urma urmei, secretul reușitei marelui magazin este că el vinde mai puțin scump decît micile prăvălii. Lupta eroică, dar inutilă și imposibilă, a vechilor prăvăliași contra noului comerț formează osatura principală a romanului *La Fericirea femeilor*. Expansiunea economică a marelui comerț are totuși drept corolar exploatarea lucrătorilor. Zola a sesizat lucid această contradicție care rezultă din concentrarea capitalurilor. Mouret își concediază vînzătorii în timpul sezonului mort, licențiază vînzătoarele gravide, se servește de controlori care spionează orice deficiență a vînzătorilor sau vînzătoarelor din magazin.

Nevrînd să facă din Octave Mouret un personaj negativ, Zola îl face să sufere influența binefăcătoare a uneia dintre vînzătoarele sale, de care se îndrăgostește, Denise. Originară din rîndurile exploataților, Denise reușește, asemenea unei zîne, să deschidă ochii lui Mouret care se transformă într-un patron binevoitor și care introduce reforme socializante în așezămîntul său. Concedii plătite, casă de ajutor reciproc, consultații medicale gratuite, cursuri serale pentru salariați, sală de jocuri, sală de muzică pentru timpul lor liber, metamorfozează, încetul cu încetul, întreprinderea capitalistă a lui Mouret într-un falanster furierist. Termenul figurează dealtfel în roman : *La Fericirea femeilor* devine, spre sfîrșit, „falansterul, ale cărui aripi, înmulțite fără încetare, devorau cartierele pînă la pădurile îndepărtate din suburbie." E cea mai puternică erupție a socialismului utopic, care-l atrage tot mai mult pe

Zola şi care apare în ciclul *Familia Rougon-Macquart*.

Dacă adeziunea lui Octave Mouret la concepţiile socialismului utopic îl face mai simpatic în ochii cititorului, consistenţa şi viabilitatea sa suferă serios din această cauză. Îmblînzit şi dominat de Denise, el o va lua de soţie realizînd alianţa dintre cele două clase sociale, inspirată tot din principiile socialismului utopic.

Prin influenţa exercitată asupra lui Octave Mouret, Denise devine, în partea a doua a romanului, personajul principal care deţine firele acţiunii. La drept vorbind, *La Fericirea femeilor* nu e un roman de intrigă, singura istorisire care-l agrementează fiind tocmai dragostea care se înfiripează şi se dezvoltă, cu unele ciocniri şi salturi, între Denise şi Octave. Nepoată a postăvarului Bandu, rămasă orfană la 19 ani, cu doi fraţi mai mici în spinare, Denise părăseşte provincia pentru a încerca să-şi cîştige viaţa la Paris. Găzduită la început de unchiul său Bandu, ea este atrasă de strălucirea marelui magazin vecin unde e angajată la raionul de confecţii. Modestă, simplă, harnică, Denise este expusă jignirilor colegelor şi tiraniei şefilor de raion. Exploatată, pe lîngă aceasta, de fratele său, Jean, care o vizitează des la magazin, e luată drept metresa lui. Silită să se supună umilelor treburi de începătoare, Denise e îngrozită de degradarea morală a colegelor sale. Respingînd tentativele erotice ale inspectorului Jouve, ea e dată afară. Mouret, care o remarcase, în treacăt, şi-i preţuise distincţia, o reangajează, scontînd, viclean, să şi-o facă amantă. Deşi era fascinată de patron, cinstea ei o împiedică să accepte demersurile lui grăitoare. Personalul magazinului *La Fericirea femeilor* stă la pîndă, autoritatea Denisei creşte subit, dar ceilalţi cred că e vorba de o tactică abilă din partea ei ca să-l şantajeze pe patron. De fapt, ea refuză cu indignare propunerile bă-

nești ale lui Mouret, și folosește influența sa asupra lui spre a obține, încetul cu încetul, reformele sociale menționate mai sus. Denise mai suportă și o umilire din partea doamnei Desforges, prietena lui Mouret, care fusese prevenită de ceea ce numea ea ultimul capriciu al amantului său. Gide admira, mai ales, scena dintre Denise și doamna Desforges, cînd aceasta, ca s-o umilească pe fată, o cheamă să corecteze, în prezența lui Mouret, un mantou la probă. Gide aprecia mult justetea cuvintelor fiecărui personaj ca și calitatea dialogului. Această dispută e, la un nivel superior de cultură, reeditarea aceleia care le opusese, cu un mare adaos de pumni, pe Gervaise și pe Virginie în fața spălătoreselor. Cuprinsă de gelozie, doamna Desforges uitînd de rangul său nu reacționează altfel decît femeile din popor și nu-și mai controlează cuvintele. Rolul mut al lui Mouret nu e mai puțin expresiv, căci, în fond, pentru el, vorbesc cele două femei. Scena dintre cele două femei îl hotărăște pe Octave Mouret să-și declare dragostea Denisei și s-o ceară în căsătorie.

Deznodămîntul romanului e, prin urmare, fericit, căci virtutea este recompensată iar Magazinul *La Fericirea femeilor* poate fi interpretat ca un titlu simbolic fiindcă, în ultimă analiză, aplaudăm bucuria eroilor. Model de devotament, de cumințenie și de decență, Denise e tipul femeii ideale și, incontestabil, personajul feminin cel mai cald din opera lui Zola. Romancierul n-a alunecat în convențional și a știut să-i insufle multă viață. „Iubirea delicată și cuminte a Denisei cuprinde încă unele atracții de o prospețime gingașă care amintesc puțin tendința romantică a autorului ciclului *Familia Rougon-Macquart*. Iubirea e în centrul tuturor evenimentelor, deasupra prejudecăților sociale ; ea nu
 cunoaște nici rang, nici clasă și anulează toate piedi-

cile ; e mai puternică decît bogăţia şi pasiunea, mai profundă decît bunătatea şi mila ; reînsufleţeşte şi înviorează fiinţele nesimţitoare. Prin suferinţa şi duioşia pe care le naşte, iubirea îl înnobilează şi îl face mai bun pe Mouret care, pînă atunci, nu ştia decît să speculeze instinctele şi pasiunile femeilor." [1] Dacă Denise emană atîta adevăr înseamnă că Zola n-a conceput-o într-un mod abstract sau linear. Puţin înstărită prin situaţia ei socială, Denise trăieşte într-o societate în care condiţia indispensabilă pentru a supravieţui e lupta pentru viaţă. Ea porneşte energic această luptă, în care succesele şi eşecurile alternează. Eşecurile sînt datorate, în general, refuzului său de a se îndepărta de corectitudinea morală pe care ea şi-a impus-o ca principiu de viaţă. Denise nu e scutită de crize de descurajare, de disperare, de nelinişti şi, tocmai în acest fel, este umană. Ea nu e o sfîntă, iar asceza nu e deloc idealul său. Suflet generos, deşi aspiră tot timpul să se realizeze ca femeie, Denise oferă mult din ea însăşi celorlalţi.

Prin echilibru, moderaţie şi bun simţ, Denise e opusul a ceea ce se numeşte un personaj naturalist. Cert este că romanul *La Fericirea femeilor* nu are decît slabe legături cu naturalismul. Singurul element naturalist care apare este belşugul de documente, care duce uneori la un exces de descrieri. Totuşi, aceste descrieri sînt, cel mai adeseori, strălucitoare şi dovedesc acel brio-stilistic propriu lui Zola. Ca şi în *Pîntecele Parisului*, se observă aici aptitudinea sa de a face să trăiască masele neanimate. „Incendiul" mătăsurilor, care strălucesc cu toate culorile lor, cu toate apele lor, e

[1] Anna Krakowski, *La Condition de la femme dans l'oeuvre d'Émile Zola*, Paris, Nizet, 1974, p. 99.

un adevărat regal pentru ochi. Citatul următor este elocvent :

„Întîi se revărsau satenurile fine şi mătăsurile în tonuri dulci ; apoi cele *renaissance*, care aveau nuanţele sidefii ale apei de izvor ; urmau mătăsurile uşoare, cu transparenţe de cristal vernil, cer-indian, trandafir-de-mai, Dunărea-albastră. Veneau la rînd ţesături mai pline, satenurile minunate, mătăsurile *duchesse*, în nuanţe calde, căzînd în valuri din ce în ce mai mari. În partea de jos zăceau ca într-un bazin stofele grele, damascurile, brocarturile, mătăsurile perlate şi lameurile, culcate pe un pat adînc de catifele, toate catifelele negre, albe, colorate, prinse pe fond de mătase sau de satin formînd cu petele lor în mişcare un fel de lac încremenit în care păreau să joace reflexe de cer şi peisaje." [1]

Arta descrierii e sprijinită în romanul *La Fericirea femeilor* de o mare bogăţie de vocabular specific sferei comerţului, şi, completînd întrucîtva inventarul mărfurilor alimentare din *Pîntecele Parisului*. Dacă acest roman ne plimbă în colţurile cele mai ascunse ale micului negoţ, ale negustorilor din Hale şi ale precupeţilor, *La Fericirea femeilor* ne oferă în plus imaginea comerţului modern căruia concentrarea enormă a capitalurilor îi conferă dimensiuni considerabile, epice. Romanul *La Fericirea femeilor* descoperă un nou mit al Parisului, marele magazin, component nedezminţit al capitalei în epoca modernă.

---

[1] *(La paradisul femeilor)* traducere de Sarina Casvan, Edit. pentru literatură, Bucureşti, 1969, p. 126—127.

BUCURIA DE A TRĂI
(La Joie de vivre)

PUBLICAT MAI ÎNTÎI în „Gil Blas", la sfîrşitul anului 1883 şi apărut în librării în 1884, *Bucuria de a trăi* a rezultat din emoţiile personale ale lui Zola, izvorîte din criza de depresiune cauzată de moartea mamei sale, survenită la Médan în 1880. Agonia teribilă a doamnei Zola, — care, cu toată îngrijirea devotată a nurorii sale, credea că aceasta voia s-o otrăvească, — îl răscolise puternic pe scriitor. Sfîrşitul doamnei Chanteau din *Bucuria de a trăi* e şi acela al mamei lui Zola. Romancierul şi-a amintit de asemenea de un episod din viaţa sa intimă şi casnică, — anume moartea bătrînului său cîine Bertrand, devenit în roman Mathieu, — pentru a scrie una din paginile cele mai patetice ale cărţii sale. *Bucuria de a trăi* diferă de celelalte volume ale seriei, fiind singurul din *Familia Rougon-Macquart* care are drept cadru Normandia, evocată şi mai înainte, dar în treacăt, în *Ultima dorinţă a unei moarte*.

Ceea ce deosebeşte cel mai mult *Bucuria de a trăi* de celelalte volume ale ciclului e caracterul său filosofic pronunţat. Autorul tratează aici problema feri-

cirii, iar titlul romanului său e cel puțin ambiguu, dacă nu, oarecum, înșelător. Metamorfozele titlului sînt o oglindă a tendinței filosofice a romanului. Titlurile : *Valea Lacrimilor, Speranța și Neantul, Bătrînul cinic, Întunecata moarte, Chinul Existenței, Mizeria Lumii, Odihna sfîntă a Neantului, Trista lume* — au fost succesiv îndepărtate de Zola care s-a oprit, în cele din urmă, la acela mai puțin întunecat *Bucuria de a trăi.* Totuși, acest titlu trebuie înțeles invers, căci după cuvintele ușor răutăcioase ale lui Francisque Sarcey, *Bucuria de a trăi* e *Candide* transpus în lumea contemporană și tratat cu procedeele naturaliste. Rolul lui Condide e jucat în romanul lui Zola de o eroină, Pauline Quenu. E fiica soților Quenu, mezelarii din *Pîntecele Parisului*, rămasă orfană la 10 ani și încredințată unui tutore, Chanteau, care locuiește în Normandia. Pauline străbate existența, copleșită de toate nenorocirile pe care le depășește cu o resemnare stoică. Simbol al altruismului generos, al devotamentului dus pînă la sacrificiile cele mai dureroase, fata se lasă mai întîi jefuită de doamna Chanteau care îi sustrage încetul cu încetul importanta moștenire de 150 000 de franci, pe care-o deținea de la părinții săi. Ducînd o existență meschină între un soț țintuit în fotoliul său de o gută rebelă și un fiu nevrozat, Lazare, doamna Chanteau e o scorpie bătrînă care o torturează, pur și simplu, pe Pauline. Ea exploatează iubirea născîndă a fetei pentru Lazare ca să scoată de la ea banii de care acesta are nevoie pentru a-și realiza niște proiecte îndrăznețe : construirea unei uzine, apoi a unui stăvilar destinat să salveze satul Bonneville de furiile mării. Cînd doamna Chanteau e doborîtă de un atac de hidropizie, Pauline o îngrijește cu devotament, dar bătrîna o copleșește cu
 ocări, acuzînd-o că vrea s-o otrăvească. Înainte de a

muri, intrigile doamnei Chanteau reuşiseră să-l îndeparteze pe fiul său Lazare de Pauline, — care, ruinată, nu mai prezenta interes, — determinîndu-l s-o ia de soţie pe Louise Thibaudier ce-i aduce o zestre de 200 000 de franci. Lovitura e dureroasă pentru Pauline cînd o surprinde pe Louise agăţată de gîtul celui considerat de ea logodnic. Într-un acces de mînie, ea o izgoneşte pe intrusă care se refugiază la Arromanches. La scurt timp, văzînd starea depresivă a lui Lazare, tot Pauline se sacrifică şi o readuce pe Louise spre a-l face fericit pe cel la care ea a hotărît să renunţe. Personificînd abnegaţia voluntară, Pauline e mai puţin viabilă decît Denise Bandu, pentru că e mai puţin umană. Îndurînd atîtea suferinţe şi atîtea eşecuri, fără să se plîngă vreodată, ea ajunge să resimtă un fel de voluptate a martirajului care devine raţiunea sa de a trăi.

Combătînd pesimismul schopenhaurian, care era la modă în acea epocă, Zola o opune pe optimista şi reconfortanta Pauline neliniştitului şi agitatului Lazare, personaj mult mai complex, purtător al unor îngrijorări ale scriitorului însuşi. Pătruns de scepticismul generaţiei sale pe care filosofia pozitivistă îl entuziasmase dar îl şi descurajase rapid, hrănit de Schopenhauer, Lazare e înclinat spre tot felul de proiecte pe care le părăseşte adesea înainte de îndeplinirea lor. Înflăcărat rînd pe rînd de muzică, medicină, chimie, literatură, industrie, el renunţă la toate acestea tot atît de uşor. Astfel, se lansează într-o întreprindere ruinătoare de industrializare a algelor marine, pentru a risipi apoi toată averea Paulinei în construirea unui stăvilar care trebuie să salveze Bonneville de furia mării şi care se va prăbuşi pînă la urmă. Cu toată inteligenţa sa, Lazare nu realizează nimic, pentru că e un ezitant, un abulic care are manii curioase, idei superstiţioase, nelinişti

alarmante, provenite mai ales dintr-o crudă obsesie a morții.

Zola i-a atribuit lui Lazare Chanteau propria sa înclinație pentru simetrie și o tendință clară pentru aritmomanie... Această mistică a numerelor nu e străină de influența pe care socialismul utopic a exercitat-o asupra lui Zola, pentru că se regăsește la Fourier în *Teoria unității universale* (*Théorie de l'unité universelle*). Se întîlnește și în *Louis Lambert* al lui Balzac care, desigur, îl va fi făcut pe Zola să reflecteze. Revelațiile doctorului Toulouse dovedesc că Lazare e unul din rarele personaje din *Familia Rougon-Macquart* la care se pot descoperi unele trăsături ale personalității autorului. Vizibil în întreg ciclul *Familia Rougon-Macquart*, gustul simetriei se amplifică în *Cele trei orașe*, în *Cele patru evanghelii*, și mai ales în *Fecunditate*, unde obsesia numărului e surprinzătoare. Detracat, pradă unei veșnice agitații, incapabil să iasă dintr-o copilărie interminabilă, Lazare e antiteza Paulinei, personaj echilibrat, cu bun simț, avînd forța de a fi și de a rămîne mereu ea însăși. Teama de moarte e opusă bucuriei de a trăi. Lazare mai este victima unei anumite educații, a mediului egoist în care trăiește, a orizontului îngust care-i definește pe părinții săi, rentieri provinciali, grijulii doar pentru averea lor. Aceasta e ceea ce explică — a doua antiteză — fascinația exercitată asupra lui, de întinderea fără margini a mării. Prezența apei întovărășește reflecțiile și meditațiile sale, gesturile și acțiunile sale. Toate personajele participă dealtfel la această vecinătate marină, căci *Bucuria de a trăi* e singurul roman al lui Zola în care natura maritimă joacă un rol esențial. Spre deosebire de Maupassant căruia îi plăcea marea și naviga liniștit pe valurile sale, Zola privește marea de pe țărm și

o vede sălbatică, furioasă, îngrozind și semănînd adesea dezastrul printre locuitorii de pe coastă.

Alt personaj episodic din *Bucuria de a trăi*, abatele Horteur, nu face nimic pentru a apăra biserica. E un preot de țară mărginit, care își fumează pipa și își bea liniștit păhărușele, fără să se intereseze prea mult de mîntuirea enoriașilor săi. El justifică inexistența influenței religiei asupra îndoielilor și chinurilor lui Lazare ori asupra torturilor morale ale Paulinei, care, într-un roman romantic s-ar fi călugărit. Nici un sentiment religios, nici la servitoarea Veronique care, neputînd suporta atmosfera bolnăvicioasă și încordată din casa familiei Chanteau, se spînzură. „Prost trebuie să mai fii ca să te omori!" Acestea sînt cuvintele finale care rezumă, la fel ca în *Pîntecele Parisului*, sensul cărții : cu toate suferințele pe care te face să le înduri, cu toate durerile fizice și morale pe care le generează, viața este un lucru bun prin ea însăși (instinctul de conservare e așa de puternic) încît e normal s-o preferi întotdeauna morții. Concluzia romanului lui Zola e o condamnare a pesimismului și, în ciuda ironiei amare pe care-o cuprinde, titlul *Bucuria de a trăi* se justifică prin tonusul înviorător transmis odată cu figura eroică a Paulinei și cu optimismul orb al domnului Chanteau.

Dacă romanul *Bucuria de a trăi* a fost destul de rău primit de critica literară, acest fapt s-a datorat mai ales unor pasaje naturaliste care i-au îngrozit pe contemporanii lui Zola. E vorba, mai întîi, de scenele ce descriu apariția pubertății la mica Pauline și care l-au scandalizat pe Francisque Sarcey și pe alți pudici adepți ai concepției lui Alphonse Karr, conform căreia o fată e profanată dacă se observă că are un trup. *Bucuria de a trăi* e o pledoarie indirectă în fa-

voarea educației sexuale dirijate, căci Pauline, curioasă la transformările care se produc în ea pe la 14 ani, necăpătînd nici o explicație de la doamna Chanteau, se cufundă în lectura unor lucrări de medicină și de anatomie, descoperite în fundul unui dulap, și află din ele toate tainele de care e avidă.

Al doilea episod care l-a supărat pe Francisque Sarcey și pe adepții săi a fost descrierea amănunțită a momentelor cînd Louise naște. Nu era dealtfel prima naștere figurînd în opera lui Zola. Scene asemănătoare mai apar și în *Cele patru anotimpuri ale lui Jean Gourdon* (*Noile povestiri către Ninon*) și în *Fiertura*. Înverșunarea criticii literare împotriva romanului *Bucuria de a trăi* se explică prin faptul că aici scena nașterii se întinde pe un întreg capitol și insistă asupra tuturor particularităților fiziologice ale acesteia. Francisque Sarcey se întreba de ce trebuie să se citească într-un roman o pagină smulsă dintr-un tratat de medicină, recunoscînd însă lui Zola meritul de a o fi transpus în limba sa îngrijită și pitorească.

Bucuria de a trăi e unul din romanele lui Zola cele mai puțin citite. Caracterul său filosofic, ușor deconcertant prin ambiguitatea titlului, e poate principala cauză a acestei situații, deși el este, chiar pentru acest motiv, unul din romanele-cheie din *Familia Rougon-Macquart*. O serie de caricaturi satirice și malițioase ale faimosului Robida, apărute sub titlul „Bucuria de a trăi" sau „Fericirea de a se spînzura", au contribuit la crearea unei atmosfere de neîncredere în jurul romanului lui Zola. Pe de altă parte, istoricii literari, cu cîteva excepții doar, dezarmați de dificultatea de a plasa *Bucuria de a trăi* în seria *Familia Rougon-Macquart*, au neglijat, în general, să întreprindă o analiză mai aprofundată a acestui roman.

GERMINAL

1885 A FOST UN AN FERICIT pentru literatura naturalistă, fiindcă a văzut apărînd *Germinal* de Zola, *Bel-Ami* şi culegerea de nuvele *Toine* de Maupassant, *Tartarin în Alpi* de Alphonse Daudet ; în schimb el este anul morţii lui Jules Vallès.

Considerat, aproape în unanimitate, piscul creaţiei lui Zola, *Germinal* nu era prevăzut pe lista iniţială a romanelor care trebuiau să constituie *Les Rougon-Macquart*. Numai după *Cîrciuma* se naşte proiectul unui al doilea roman consacrat clasei muncitoare. Zola fusese, probabil, sensibil la criticile primite din partea acelora care îi reproşau că nu a înfăţişat adevăraţi muncitori în *Cîrciuma*, ci mai degrabă artizani la domiciliu, care nu aveau o conştiinţă proletară. Dacă *Fiertura* era, întrucîtva, o replică la *Cîrciuma*, nu e mai puţin adevărat, după observaţia lui André Wurmser, că : „dacă *Pot-Bouille* nu acuză decît nişte infami, *Germinal* acuză o întreagă societate“[1].

[1] A. Wurmser, *Conseils de révision*, Paris, Gallimard, 1972, p. 241.

Crearea „Partidului muncitorilor socialiști din Franța" la congresul de la Marsilia din 1879, urmată de adoptarea programului partidului, la congresul de la Le Havre, în 1882, a determinat negreșit și hotărîrea lui Zola de a scrie un roman mai radical despre clasa muncitoare. Greva minerilor de la Anzin a fost principala sursă de documentare a lui Zola, care s-a dus la fața locului, însoțindu-l pe deputatul radical socializant Alfred Giard. Niciodată o grevă nu venise mai la timp. Zola petrece cîteva săptămîni printre mineri, locuiește într-un cantonament de mineri, se așază cu ei la cîrciumă, participă la întrunirile lor. El capătă autorizația de a coborî într-un puț la 476 metri adîncime, unde observă și notează totul. Zola s-a servit de asemenea de cîteva lucrări teoretice sau tehnice despre exploatarea cărbunelui, ritmurile de producție și de consum, bolile profesionale și accidentele minerilor. Ca pentru toate romanele sale, și acum documentarea e o perioadă de filtrare indispensabilă creației lui Zola.

Foarte exigent cu titlurile romanelor sale, Zola a ezitat mult înainte de a se fixa la *Germinal*. Se gîndise succesiv la *Lovitura de cazma*, *Casa pîrîie*, *Bobul care încolțește*, *Furtuna care se dezlănțuie*, *Sîngele care germinează*, *Casa roșie*, *Focul care mocnește*, *Pămîntul care arde*, *Focul subteran*. „Și într-o bună zi, întîmplător, — îi scrie Zola amicului său olandez Van Santen Kolff, la 6 octombrie 1889 — cuvîntul *Germinal* mi-a venit pe buze. La început nu-mi plăcea, găsindu-l prea mistic, prea simbolic ; dar el reprezenta ceea ce căutam, un aprilie revoluționar, o împrăștiere ca de zbor a societății decadente în primăvară (...) Dacă el rămîne obscur pentru unii cititori, pentru mine a devenit ca o rază puternică de soare care luminează toată opera." Cu-

 vîntul „Germinal" are un dublu sens. Mai întîi, acesta

e numele lunii a şaptea din calendarul republican instituit în 1793, corespunzător perioadei care ţine de la 21 martie la 19 aprilie, lună cînd seminţele încep să încolţească. Se înţelege de asemenea prin „Germinal" ridicarea cartierelor pariziene împotriva Convenţiei care a avut loc la 12 Germinal anul III (1 aprilie 1795), cînd poporul înfometat striga „Pîine şi Constituţia din 1793 !" Aceasta era ultima tresărire revoluţionară a maselor populare care voiau să readucă Revoluţia din 1789 pe calea democratică. Titlul ales de Zola nu se distinge numai printr-o sonoritate ca de trîmbiţă dar e de două ori simbolic : în primul rînd, pentru că minerii săi fac să germineze, prin mişcarea lor grevistă, societatea viitorului şi, al doilea, pentru că ei îşi asumă rolul de descendenţi ai eroicilor „sans-culottes" parizieni din 1795. Să adăugăm că printr-o coincidenţă, poate voită, *Germinal* apare în librării la 21 martie 1885, adică la 1 Germinal.

Cel dintîi roman al proletariatului din literatura franceză, *Germinal* lărgeşte orizontul romanesc şi oferă un nou subiect de inspiraţie scriitorilor. În comparaţie cu *Cîrciuma*, *Germinal* aduce un suflu nou, acela al revoltei populare, al revendicării şi solidarităţii muncitorilor. Cu toată simplificarea substanţei exacte din *Cîrciuma*, Jean Fréville a sintetizat clar diferenţa de optică ce separă cele două romane : „În *Cîrciuma*, problema muncitorească era privită din punct de vedere naturalist, iar munca văzută din afară. Descrierea exactă a diverselor meserii nu compensa lipsa de clarificare interioară. În *Germinal* munca dirijează fiecare gînd, fiecare act al minerului, îi determină psihologia, comportamentul, reflexele, aspiraţiile.

În *Cîrciuma*, cei care decădeau nu puteau să se acuze decît pe ei înşişi, lenea, patimile şi viciile lor. În *Ger-*

minal, muncitorii cei mai zeloși, cei mai serioși sînt ca toți ceilalți, condamnați la foamete, la sărăcie, la nenorocire. Căci aceasta era condiția proletară. Aici, nu era scăpare.

În *Cîrciuma*, muncitorul putea prospera, putea deveni liber și fericit prin muncă. În *Germinal*, munca nu face decît să-l supună și mai mult, să-l țintuiască și mai strîns de lanțurile sale"[1].

Prin natura subiectului său, prin mizeria și eroismul muncitorilor pe care-i zugrăvește, prin măreția sa profetică, *Germinal* are o măreție de epopee. Realitatea copleșitoare, îngrozitoare, dotată cu dimensiuni mitice, mina sugerează prin numele său însuși „le Voreux" („Lacomul") ceva care face să te cutremuri, care se înrudește cu „vorace" (lacom), cu „a devora". Evocînd *Infernul* lui Dante, Zola o compară cu „o gură de iad". Obsedat de o viziune apocaliptică, „Zola nu va cruța nici un chin condamnaților infernului său subteran, nici chinul focului, de-a lungul acelui „corroi" (locul de finisare) unde „se făcea rulajul vagoanelor într-o temperatură de 60 de grade", nici acela al reurcării prin „matul scărilor", o subterană verticală, „un mat umed, negru, fără sfîrșit", nici chiar acela al apei, cînd „torentul, acea mare subterană, rostogolindu-și valurile negre, la mai mult de 300 metri de soare se varsă în puț..."[2] O celebră caricatură de Robida îl prezintă pe „le Voreux" ca pe un monstru, un Minotaur negru stînd pe vine și ținînd imensa cîmpie întunecată sub laba sa, luminînd-o doar cu ochii săi feroci și incandescenți, lăsînd să se vadă din botul său larg des-

[1] J. Fréville, *Zola semeur d'orages*, Paris, Edit. Sociales, 1952, p. 104.

[2] A. Dezalay, *Le thème du souterrain chez Zola*, „Europe", avril-mai, 1968, p. 119.

chis, niște dinți în formă de fierăstrău. Inundarea catastrofală a minei e o proiectare modernă a mitului biblic al Potopului, în timp ce ciocnirea sîngeroasă care-i opune pe grevişti jandarmilor evocă luptele Titanilor împotriva lui Jupiter. Atmosfera de infern din ținutul minelor e, de asemenea, sugerată de către negru, culoarea dominantă din *Germinal*. Din cele 40 de capitole ale cărții, doar 10 lasă să se vadă lumina zilei. Șase au drept cadru fundul minei, în timp ce celelalte 24 se petrec noaptea sau, cel mult, la orele amurgului. „În sistemul său rudimentar de simboluri și mituri, Zola identifică negrul cu răul și cu nenorocul" [1]. Se pătrunde în universul negru din *Germinal* încă de la prima frază a romanului: „Pe întinsul țarinii, prin noaptea neînstelată, ca și cerneala de neagră și de deasă, un om străbătea singur șoseaua ce duce..."

Culoare a angoasei și tristeții, negrul e reliefat prin albul care îi e simetric. Totuși, însuși albul e culoarea mizeriei și a dezolării, căci e albul iernilor fără foc și fără îmbrăcăminte caldă, e albul fețelor anemiate, cu toate nuanțele sale, palid, livid, ca varul, alburiu, alb albăstrui, alb gălbui, alb cenușiu. Între negru și alb se interpune roșul, culoare reconfortantă, culoarea flăcării care călăuzește pașii minerilor în puț, culoare a revoluției și a tuturor speranțelor.

Cel mai mare mit din *Germinal* e acela al Speranței pe care lupta tenace a minerilor o întreține pentru a așeza temeliile unei societăți cu înfățișare umană. Cu această viziune a unui viitor de lumină se termină romanul lui Zola „În învăpăierea de raze ale astrului, în această dimineață de sărbătoare a tinereții, întreaga cîmpie răsuna de acest vuiet. Zvîcneau, țîșnind din pămînt oameni, o întunecată știre asmuțită de războ-

[1] A. Dezalay, *loc. cit.*

nare, ce-și mocnea germenii în brazdele lumii împlinindu-se pentru recolta veacului ce va să vină, și a cărei plămadă va face, în curînd, să sară în țăndări pămîntul."

Așadar, cu tot eșecul grevei, Zola își încheie romanul cu o notă optimistă, revelînd astfel, prin cuvintele „a germina", „germinare", sensul complet al titlului său. „Eșecul grevei — remarcă Marcel Raymond — anunță în primăvara care renăștea, germinarea viitorului care cîntă Mitul Speranței care parcurge cartea, conferea unui fapt divers o majorare epică, el sfărîma cercul unei fatalități tragice". [1]

Întregul roman este construit pe antiteză : antiteza muncă-capital, belșug-mizerie, banchet al patronilor în ziua cînd muncitorii murmură „pîine", somn leneș al Ceciliei, fiica rentierului Grégoire, opus plecării la mină a Catherinei Maheu, în plină noapte, contrast între locuința confortabilă a familiei Grégoire, „la Piolaine", și căsuța mică și insalubră a familiei Maheu etc. Personajele din *Germinal* se împart în două categorii antitetice, muncitori și burghezi. Zola nu-i idealizează pe cei dintîi și nu-i înnegrește pe cei din urmă. „Nimic nu seamănă mai puțin cu o operă de propagandă ca *Germinal*, fapt ce-i sporește, forța de convingere, căci, ajunge să arăți condiția proletară a acestei epoci pentru a zgudui conștiințele. *Germinal* e afacerea Dreyfus a clasei muncitoare" [2].

Tabloul vieții minerilor dezvăluie condițiile lor de muncă extenuante, cîștigul lor insuficient, revendicările — numai economice — care, nesatisfăcute, duc la declanșarea unei greve de mari proporții, prima grevă

---

[1] M. Raymond, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, A. Colin, 1967, p. 116.

[2] Marc Bernard, *Zola par lui-même*, Paris, Edit. du Seuil, 1957, p. 100.

descrisă în literatura franceză și, probabil, universală. Rău hrăniți și prost cazați, minerii din „coron" (cantonamentul din zona carboniferă) se înghesuie talmeș-balmeș trăind într-o promiscuitate cu atît mai izbitoare cu cît familia respectivă e mai numeroasă. Copiii dorm cîte doi și cîte trei în același pat ; părinți și copii, fete și băieți se spală unul în fața celuilalt, în mijlocul unicei încăperi a bordeiului în care locuiesc.

Familia Maheu e familia cea mai reprezentativă de mineri. Șeful familiei e un muncitor bun, care nu bea, dar cîștigul nu-i ajunge ca să-i hrănească pe cei șapte copii ai săi și soția, precum și pe tatăl său, bătrînul Bonnemort care nu mai e capabil de muncă. Deși disciplinat și politicos, Maheu se va face purtătorul de cuvînt al minerilor atunci cînd își prezintă revendicările directorului Hennebeau. În cursul reprimării sălbatice a grevei, Maheu moare lovit de un glonte direct în inimă. Evoluția soției sale este și mai interesantă. Mamă exemplară, ea își consacră tot timpul și toate eforturile ca să-și crească copiii și să întrețină gospodăria, fără să se preocupe cîtuși de puțin de problemele administrative ori politice care-i preocupă pe bărbați. Bunul său simț îi dictează să-l calmeze pe Maheu, exasperat de nedreptățile șefilor și să-l sfătuiască să fie prudent, căci, zice ea, nu ai nimic de cîștigat cînd înfrunți patronii. Indignată totuși de mizeria și suferințele în continuă creștere, conștiința mamei Maheu se deșteaptă încetul cu încetul. Ea va fi aceea care-și îndeamnă soțul la rezistență și tot ea va susține moralul greviștilor. Nu se lasă să alunece pe panta descurajării după moartea tragică a lui Maheu, căreia i se adaugă acelea ale fiului său Zacharie și fiicei sale Catherine, care pier în catastrofa minei. Cu un curaj viril, demn de admirație, mama Maheu va coborî în mină să lucreze în

locul soțului său. „Filosofia lui Zola — spune Albert Thibaudet — e extrem de sumară, dar este exactă, populară ; ea se cuprinde toată în cuvîntul muncă".[1] Curba evolutivă a mamei Maheu e aproape inversă comparativ cu aceea a Gervaisei. În timp ce cinstea și energia care caracterizează debuturile eroinei din *Cîrciuma* sfîrșesc prin prăbușirea în pasivitate și descompunere, soția lui Maheu, pasivă și apolitică la început, se transformă într-o femeie energică, militantă pentru drepturile minerilor la o viață mai bună.

Liderii minerilor sînt subtil diversificați, prezentînd fiecare o altă tendință și o altă poziție politică. Rasseneur, miner devenit cîrciumar, e, prin însăși noua sa condiție socială, omul compromisurilor, un reformist, adversar al luptei deschise. Pluchart, trimisul puțin reprezentativ al Internaționalei I, e un orator care se mîndrește cu succesele sale la tribună și visează o frumoasă carieră politică. Souvarine, emigrant rus care a renunțat la avere ca să vină în mijlocul poporului, e un anarhist care îmbrățișează ideile lui Bakunin. El vrea să distrugă totul fără să pună nimic în loc și provoacă voit o surpare în care pier zeci de mineri nevinovați. Personalitatea cea mai puternică e aceea a lui Etienne Lantier. El este unul din fiii Gervaisei care a fost izgonit dintr-un atelier al căilor ferate de la Lille pentru că-și pălmuise șeful. Căutînd de lucru, e angajat de Maheu ca vagonetar la mina Voreux. Inteligent și întreprinzător, Etienne Lantier crește în ochii camarazilor săi mai ales datorită gradului său superior de cultură. În realitate e un autodidact care și-a mistuit prost lecturile și se cam încurcă în teoriile lui Proud-

[1] A. Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, Stock, 1936, p. 374.

hon, Lassalle şi Karl Marx. O excelentă iniţiativă a lui Etienne Lantier e cea de a fonda o casă de prevederi care va fi o armă preţioasă în momentul grevei. El se afirmă ca şef necontestat al mişcării greviste şi avîntul liric al discursului său în faţa a trei mii de cărbunari, noaptea, în pădurea de la Plan-des-Dames reuşeşte să electrizeze mulţimea. La îndemnurile lui Etienne Lantier care strigă :

„— Ne-a venit şi nouă rîndul (...) Avem dreptul să punem mîna pe putere şi pe avuţiile lumii" — minerii răspund în cor :

„— Aşa e ! Trăsni-i-ar dumnezeu ! (...) Moarte exploatatorilor !"

E sigur că astfel de fraze nu puteau plăcea mediilor burgheze, ceea ce explică de ce piesa de teatru extrasă de William Busnach din *Germinal* a trebuit să fie reprezentată mai întîi în America, în Franţa, Ministrul Instrucţiunii publice opunînd veto-ul său formal. Piesa a putut fi jucată, abia în 1888, după ce suferise amputările cenzurii. Zola a protestat împotriva acestei mutilări, dar, cum el nu era autorul piesei, direcţia teatrului a cedat. O scrisoare a lui Zola către Edmond de Goncourt, din 20 aprilie 1888, face aluzie la diferendul său cu teatrul : „Dragul meu prieten, teatrul Châtelet joacă în această seară *Germinal* contra voinţei mele absolute. Nu voi merge la teatru, am refuzat serviciul meu pentru premieră şi regret că nu-ţi pot trimite biletul pe care ţi-l destinasem."

Conducător popular, Etienne Lantier nu e totuşi un om politic, un revoluţionar în sensul absolut al termenului ; ideologia sa socialistă e încă destul de rudimentară, dar el e totuşi cea mai luminoasă figură din *Germinal*. Zola nu l-a schematizat deloc, viaţa sa nu se rezumă la dezbaterile politice. Sincer îndrăgostit de

Catherine Maheu, Lantier e dezolat văzînd-o că cedează tentativelor lubrice ale lui Chaval, tip negativ de miner care va sfîrși prin a-și trăda tovarășii, pentru a merge să lucreze, în timpul grevei, într-o mină vecină, devenind pînă la urmă un spărgător de grevă. El va conduce o echipă de mineri chemată din Belgia spre a coborî în puțul Voreux. Prăbușirea minei îi surprinde la fund, între alții, pe Chaval și Catherine. Etienne Lantier zboară în ajutorul celei pe care o iubea. El întîlnește acolo pe Chaval care îl provoacă și, în urma unei încăierări violente, îl omoară. Etienne Lantier va aduce la suprafață corpul neînsuflețit al Catherinei care n-a putut supraviețui accidentului.

Germinal începe prin sosirea lui Etienne Lantier la Montsou, și se încheie simetric, prin plecarea sa dintr-o regiune unde nu-l mai reținea nimic. El nu-și va schimba atitudinea, căci *Doctorul Pascal* ne informează că Etienne Lantier va deveni un luptător al Comunei și va fi deportat în Noua Caledonie unde se însoară și are o fetiță. Dacă Etienne Lantier are mai puțin relief decît ar fi fost de dorit, aceasta e din cauză că Zola n-a vrut să facă din el eroul principal al romanului ; rolul este deținut efectiv de lumea minerilor. *Germinal* excelează prin scenele de mase, centrul tabloului fiind ocupat de lupta grevi știlor contra trupei chemate s-o înăbușe. O descriere dantescă este și aceea a asaltului pornit de grevi ști contra prăvăliei lui Maigrat, strigînd : „Pîine ! E pîine acolo înăuntru ! Să facem una cu pămîntul baraca lui Maigrat !“ Mînia poporului e cu atît mai mare cu cît cîrciumarul nu acorda credit decît femeilor sau fetelor care acceptau să-i cedeze. Zola plasează în acest moment al narațiunii o scenă naturalistă prin excelență : încercînd să scape
 prin acoperiș, Maigrat alunecă de-a lungul țiglelor și

se sfărîmă de pămînt. Femeile, împinse de o psihoză colectivă, îl castrează pe Maigrat răzbunîndu-le astfel pe toate cele care au fost victimele poftelor sale. În timp ce Maigrat e esențialmente abject, ceilalți reprezentanți ai burgheziei au un profil mai bine conturat.

„Zola prezintă patru tipuri de industriași bine diferențiați, vrînd să indice prin aceasta că patronatul nu are un simbol unic. El folosește aici același procedeu ca și atunci cînd marchează nuanțele socialismului".[1]

Hennebeau, directorul Companiei minelor de la Montsou, e un om sever, dar destul de viclean și maleabil pentru a nu scoate muncitorii din sărite. În cursul unei audiențe colective pe care-o acordă unei delegații de mineri — unul din episoadele cele mai realizate din *Germinal* — el încearcă să-i ia pe ocolite spunîndu-le, în chip de răspuns la vorbele lui Etienne Lantier:

„— Dar eu, dragul meu, strigă directorul, eu nu resping nimic! ... Nu sînt decît un salariat, ca și voi, și nu am în această privință mai multă putere decît cel din urmă dintre ucenicii noștri. Mi se dau dispoziții și singurul meu rol este de a veghea la executarea lor întocmai. Dinspre partea mea, v-am spus tot ce am socotit că se cuvine să vă spun, dar eu nu pot hotărî nimic. Mi-ați adus la cunoștință cererile voastre, eu le voi supune Regiei, și apoi am să vă dau răspunsul."

E adevărat că Hennebeau nu e decît un pion, un instrument al „acestui zeu sătul, stînd pe vine, căruia 10 mii de flămînzi îi dădeau carnea lor fără să-l cunoască", — societățile anonime, formă modernă de exploatare a poporului. Domnul Hennebeau nu e un om fericit, căci soția sa, „zglobie", după ce l-a înșelat timp de

[1] Henriette Psichari, *Anatomie d'un chef d'oeuvre „Germinal"*, Paris, Mercure de France, 1964, p. 64—65.

zece ani la Paris cu un amant care o părăsise, s-a încurcat acum, pe furiș, la 40 de ani, cu propriul său nepot, inginerul Négrel. Acesta e tabloul clasic al căsniciei în trei.

Deneulin e capitalistul de mici proporții, proprietarul a două mine a căror exploatare pretinde mijloace materiale pe care nu le are. El nu poate rezista la concurența marii Companii miniere și, ruinat, se va resemna să devină inginer salariat al lui Hennebeau. Exact ca în *La Fericirea femeilor*, întreprinderea mică e înghițită de cea mare.

Léon Grégoire e un rentier pașnic care cîștigă el singur, fără să se clintească, tot atît cît 50 de familii de mineri muncind pe rupte. „Familia Grégoire (...) nu e, prin esență, rea, ea are doar altă mentalitate, nu înțelege nimic din ceea ce i se întîmplă, păcătuiește prin ignoranță, prin naivitate și nu prin ură". [1] Grégoire se crede cel mai bun om din lume cînd dă uneori unui biet miner vreo haină veche, căci el refuză să dea bani, sub pretextul că oamenii se vor duce să-i bea. Cînd mama Maheu îi solicită un împrumut, Grégoire i-o întoarce cu inocență că minerii greșesc dacă nu fac economii! Groaznica moarte a fiicei lui Grégoire, Cécile, gîtuită de bătrînul paralitic Bonnemort, capătă o valoare simbolică: pătura rentierilor nu are viitor, neamul Grégoire nu va mai avea urmași.

Négrel, care nu posedă nimic, nu e un capitalist. E un inginer bun care calcă totuși pe făgașul lui Hennebeau, al cărui nepot este, și se lasă repede sedus de mătușa sa lascivă. Foarte sever în privința disciplinei minerilor, el împărtășește totuși munca lor, mergînd îmbrăcat ca ei în mină, mînjit ca ei de cărbune. Né-

---

[1] Henriette Psichari, *op. cit.*, p. 87.

grel e primul care organizează salvarea cînd se produce prăbuşirea minei. El se află în fruntea echipei de voluntari şi datorită energiei şi perseverenţei sale, va reuşi să-l scoată pe Etienne Lantier. Personaj complex, Négrel anticipează acea categorie de intelectuali pe care clasa muncitoare îi va putea atrage de partea sa.

Nu s-ar putea vorbi de personajele din *Germinal* fără a fi menţionaţi cei doi cai, Bataille şi Trompette, a căror existenţă e inseparabilă de viaţa minerilor. Bataille lucrează de 10 ani în fundul puţului, fără să fi văzut lumina zilei. El îşi cunoaşte aşa de bine sarcina încît împinge cu capul uşile de aerisire ale drumului străbătut zilnic şi se apleacă pentru a nu se lovi de locurile prea joase. Dotat cu o inteligenţă puţin obişnuită, el numără probabil drumurile sale, căci atunci cînd a făcut numărul regulamentar de drumuri refuză să mai avanseze şi trebuie recondus la iesle. Bataille s-a ataşat de colegul său Trompette de care se freacă prieteneşte şi căruia îi muşcă delicat gîtul. Mai tînăr, Trompette nu s-a obişnuit deloc cu mina, el e mereu trist, face treabă fără poftă şi moare după cîteva luni, neputînd suporta întunericul cel veşnic. Bataille piere şi el, „asasinat", după expresia lui Zola, de inundaţia provocată de mină. Un alt animal care populează peisajul din *Germinal* e iepurele Pologne, aparţinînd lui Rasseneur şi care s-a ataşat de Souvarine cerşindu-i mîngîieri cu un aer alintat. Dragostea anarhistului pentru iepure e, dealtfel, singura sa trăsătură pozitivă.

Germinal e romanul cel mai caracteristic pentru ceea ce se poate numi schimbarea ritmului acţiunii la Zola. Din cele şapte părţi ale cărţii, primele trei sînt un fel de preludiu unde totul e static; nimic senzaţional nu se petrece afară doar de nemulţumirea şi indignarea

minerilor, din ce în ce mai sleiți. Revolta clocește și, în partea a patra, o înviorare bruscă accelerează ritmul acțiunii : greva e declanșată. Evenimentele se precipită în ultimele trei părți ale romanului în care, după un procedeu familiar autorului, pe care l-am putea numi „Zola la ora violenței", se acumulează acțiunile violente.

Claude Abastado a calculat că, din cele 15 luni care formează cadrul de timp al acțiunii din *Germinal*, 10 zile ocupă 350 de pagini din cele 500 ale romanului : „Alternanța de timpi «forte» și de lungi perioade fără relief constituie «tempo-ul» caracteristic pentru *Germinal*".[1] De fapt, ar trebui să vorbim mai degrabă de o succesiune de timpi tari și timpi slabi, căci, în romanul lui, aproape întotdeauna după un andante — la început — urmează un allegro crescendo spre sfîrșit. Tehnica accelerației caracterizează mai ales romanele lui Zola în care se înmulțesc actele de violență : *Izbînda familiei Rougon*, *Pămîntul*, *Bestia umană*, *Banii*, la care se adaugă unele lucrări aparținînd ciclurilor posterioare ciclului *Les Rougon-Macquart*, precum *Lourdes*, *Paris*, *Feminitate*, *Munca*. Urmînd exemplul acestor romane, *Germinal* se încadrează la început într-un *timp static*, acela al unei succesiuni de tablouri descriptive unde nimic nu se petrece, pentru a se înscrie apoi într-un *timp de accelerație*, după terminologia lui Alain De Lattre : „un timp care s-ar putea numi *de accelerație* și care e caracteristic manierei lui Zola. Există un număr de romane care urmează toate o curbură de același fel : o oarecare încetineală în primele capitole, o rapiditate crescîndă spre sfîrșit".[2]

---

[1] Claude Abastado, *Germinal*, Paris, Hatier, 1970, p. 41.

[2] Alain De Lattre, *Le Réalisme selon Zola*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975, p. 247.

Germinal e cea mai fericită sinteză a celor mai bune facultăţi artistice a lui Zola şi a crezului său democratic, umanitar. Semnificaţia ansamblelor, structura epică, luminarea interioară, progresia intrigii, mişcările de masă n-au atins vreodată atîta perfecţiune ca în romanele lui Zola. Apogeu al creaţiei sale, *Germinal* e cartea sa cea mai populară, cea mai actuală, o adevărată Biblie a muncitorilor din lumea întreagă. Nu putem decît să aderăm la concluziile lui André Wurmser: „Prin denunţarea, fără exces şi fără fard, a condiţiei proletare, prin zugrăvirea eroismului muncitoresc, a mizeriei muncitoreşti şi, de data asta, a cauzelor sale, prin măreţia Maheudei revoltate, prin nefericirea Maheudei învinse, Zola este, mai mult chiar decît va fi în timpul Afacerii Dreyfus, un moment al conştiinţei umane".[1]

[1] A. Wurmser, *Conseils de révision, ibid.*, p. 242.

CREAȚIE
(L'Oeuvre)

CREAȚIE, „ROMAN ÎN CARE amintirile și inima mea s-au revărsat", după propria mărturisire a lui Zola făcută lui Henry Céard, într-o scrisoare din 23 februarie 1886, a interesat întotdeauna mai puțin ca ficțiune literară decît ca document istoric. „*Creație*, foarfeci, un borcan de lipici și aveți, prin decupaj, o autobiografie sumară a lui Zola" — spunea, nu fără temei, Henri Guillemin.[1] Apărută în 1886, *Creație* e unicul volum din *Familia Rougon-Macquart* care pătrunde în lumea artelor și literelor, de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Zola prezentase și mai înainte personaje de pictori în *Thérèse Raquin* și *Pîntecele Parisului*. Laurent nu are, totuși, nici un contact cu mediile artistice, iar calitatea sa de pictor, mediocră dealtfel, e subsidiară aceleia de criminal. Cît despre Claude Lantier din *Pîntecele Parisului*, el nu e acolo decît un personaj secundar care se pregătește să urce în primul plan,

[1] H. Guillemin, *Présentation des Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, N.R.F., 1964, p. 272.

în *Creație*. Viața și psihologia pictorilor e mai bine aprofundată în nuvela *Doamna Sourdis*, care nu va apărea în volum decît în 1929, cu mult după moartea lui Zola.[1] *Creație* e un roman cu cheie, dar modelele și personajele nu se suprapun atît de geometric, cum am fi tentați s-o credem. Contemporanii lui Zola au vrut să recunoască în Claude Lantier un dublu al lui Cézanne, și marele pictor însuși s-a certat cu fostul său prieten din copilărie, pentru că eroul romanului apare în postură de artist ratat care sfîrșește prin a se spînzura. Totuși, estetica de la care pornește Claude Lantier e aceeea a lui Manet iar tabloul său „Plein air", care reprezintă niște femei goale culcate în iarbă alături de un domn complet îmbrăcat, e o aluzie evidentă la faimosul „Dejun în iarbă" al marelui impresionist francez. Expus la „Salonul refuzaților", tabloul lui Claude Lantier cucerește un succes de scandal și de rîset nebun, așa cum a fost și cu pînza lui Manet. La o analiză mai adîncă, se constată că Zola i-a împrumutat lui Claude Lantier cîteva din crizele sale intime: tulburări, chinuri ale creației, aspirație către perfecțiune. Tocmai aceasta i-a derutat pe mulți dintre cititorii romanului *Creație*, fiindcă autorul s-a zugrăvit și sub trăsăturile romancierului Sandoz. Cu răutatea sa caracteristică, Edmond de Goncourt nota, la 5 aprilie 1886, în „Jurnalul" său: „Dar într-adevăr, într-un singur roman să-l găsim fabricînd din personalitatea sa doi indivizi, Sandoz și Claude Lantier, asta e prea mult." Or, tocmai dublarea propriei sale personalități a surprins-o Zola în *Creație* cu multă sinceritate, căci echilibrului său, puterii de muncă, setei de muncă uriașe, concepțiilor literare cu care l-a înzestrat pe Sandoz, îi

[1] V. cap. *Zola nuvelist*.

se opun neliniştile, angoasele, crizele de descurajare care au fost ale sale tot atît de mult cît îl definesc ele pe Claude Lantier. Eroul lui Zola nu seamănă deci cu Cézanne decît în ceea ce priveşte anecdota ; el e în realitate o sinteză între Cézanne, Manet şi Zola însuşi, şi în final, un personaj de ficţiune care îi asigură statutul unui personaj literar. Mai trebuie încă luate în consideraţie sursele livreşti ale lui Zola, mai ales nuvela lui Balzac, *Capodopera necunoscută*. Paul Lafargue îl acuza pe Zola că l-ar fi plagiat pur şi simplu pe Balzac. O a doua acuzaţie de plagiat vine din partea lui Edmond de Goncourt care vedea în *Creaţie* o imitaţie a romanului *Manette Salomon*, pe care îl publicase el în 1867 împreună cu fratele său, Jules.

Creaţie este şi un emoţionant roman de dragoste. Oferind, într-o seară, casa sa, ca adăpost unei fete dezorientate în mijlocul Parisului, unde tocmai debarcase, Claude Lantier trezeşte iubirea Christinei Hallegrain, recunoscătoare, în primul rînd, pentru faptul că el n-a încercat deloc să abuzeze de ea. Claude va fi singurul prieten pe care Christine îl va avea la Paris ; ea începe să-i admire pînzele şi-i va deveni iubită. Înainte de a se căsători ei trăiesc împreună mulţi ani într-o adevărată beţie a dragostei. Figură atrăgătoare, Christine nu e altcineva decît propria soţie a lui Zola pe care a evocat-o cu duioşie. Prezenţa benefică a Christinei stimulează rîvna lui Claude Lantier pentru muncă. Ea acceptă să-i fie model, dar din acel moment porneşte drama. Pe măsură ce pictorul o desenează, frumosul corp al soţiei sale nu-l mai emoţionează, nu-l mai îmboldeşte, el n-o mai contemplă decît ca artist, sfîrşeşte prin a-şi iubi arta în ea. Pentru Christine, pictura devine o rivală, iubita care îi smulge bărbatul. Drama femeii părăsite e dublată de aceea a mamei neconsola-

te cînd băieţelul lor moare. Şi totuşi nu Christine ci Claude va ceda în faţa adversităţilor existenţei, mai puţin marcat, totuşi, de moartea neaşteptată a fiului său. Alunecînd în monomanie, pasiunea sa pentru artă îl face să vadă în copilul său neînsufleţit o temă tulburătoare. El pictează „Copilul mort" pe care îl expune, dar indiferenţa publicului faţă de acest tablou, considerat de el o capodoperă, măreşte confuzia şi incertitudinile pictorului. O criză de depresiune ireversibilă îl face să se spînzure în faţa pînzei sale, „Femeia goală" pe care o considera o operă ratată. Sinuciderea lui Claude Lantier e o dramă de creaţie, tragedia eşecului.

Creaţie nu e numai trista poveste a lui Claude Lantier, ci şi evocarea veridică a vieţii artiştilor parizieni în epoca impresionismului. Claude are relaţii cu alţi pictori, ca Bougrand, Fagerolles, Gagnière, Caîne, cu sculptori, ca Mahaedean ori Chambouvard, pentru care cititorii s-au străduit să descopere cheile. Scriitorul Sandoz participă şi el la grupul acestor artişti, care discută, se contrazic, raţionează subtil, mărturisind efervescenţa artei în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. *Creaţie* este în această privinţă un roman al Parisului, văzut prin mediile artistice, fără ca, prin aceasta, să exalteze viaţa de boemă. Obiectivul lui Zola e îndreptat, mai degrabă, asupra problemelor teoretice puse de evoluţia artelor, cît şi asupra snobismului modern care însoţeşte manifestările artistice.

Creaţie are ca obiect aproape tot atît de mult literatura cît şi pictura. Purtător de cuvînt al lui Zola, romancierul Sandoz nu încetează să peroreze despre noua sa concepţie literară care nu e altceva decît doctrina naturalistă. Zola reia aici majoritatea ideilor sale din *Romanul experimental*, procesul verbal înlocuind aici emoţia estetică. Scriitorul s-a identificat aşa de bine cu

Sandoz încît amintește prietenia sa din tinerețe cu nedespărțiții Cézanne și Baille (în roman Claude Lantier și Dubuche), escapadele lor în împrejurimile orașului Plassans (Aix), admirația lor pentru Musset, etc. Ca și Zola, Sandoz a fost funcționar într-un birou, ca și el, a conceput proiectul unei geneze a universului, în trei părți, pentru a se lansa apoi în gazetărie. Pînă și viața de familie a lui Sandoz, între soția și mama sa, e asemănătoare cu aceea a lui Zola. Trăsătura cea mai evidentă a lui Sandoz e puterea sa de muncă, revelată de cuvintele de la sfîrșit: „Hai să muncim!", care, alese ca de obicei cu multă grijă, demonstrează că, pentru Zola, munca devenise un fel de drog.

Interesul arătat de Sandoz vieții muzicale a timpului său ne face să descoperim un Zola mai meloman decît am fi fost ispitiți s-o credem. La Sandoz la masă, se discută despre Haydn, Mozart, Weber, Meyerbeer, Rossini, Berlioz, Beethoven, Schumann și mai ales Wagner, din care Gagnière cîntă la pian. Într-o epocă în care neînțelegerea față de muzica wagneriană era notorie, scriitorul se dovedește și în acest domeniu permeabil la modernitate și inserează în romanul său un adevărat ditiramb la adresa lui Wagner.

S-a comparat adesea compoziția romanelor lui Zola cu structurile wagneriene, mai ales cînd este vorba de *Cele patru evanghelii* și de *Fecunditate*. „Operele mele sînt clădite ca niște mari simfonii" — spunea Zola într-o scrisoare din 28 decembrie 1882. Afirmația e valabilă și pentru *Creație*, în care majoritatea celor douăsprezece capitole se termină într-un crescendo abil dozat, în care „timpii slabi", reprezentați de capitolele discursive, alternează cu „timpii tari" marcați de un avînt brusc al intrigii. După procedeul său obișnuit,

 Zola accelerează ritmul acțiunii spre sfîrșitul romanului,

cînd evenimentele se îndreaptă spre catastrofă : decăderea artistică a lui Claude, părăsirea Christinei care vede în Irma Bécot o rivală, moartea micului Jacques, sinuciderea lui Lantier. Roman al artelor și literelor, *Creație* e presărat cu termeni abstracți. Patrick Brady recenzează un mare număr de substantive terminate în *-ment* care, adăugîndu-se la adverbele cu aceeași desinență, lasă o amprentă destul de curioasă în armătura romanului.

Cît despre valoarea romanului *Creație*, opiniile sînt împărțite. André Gide, care admira așa de mult alte romane ale lui Zola, îl găsea execrabil. Istoriile literare ale lui Lanson ori Bédier-Hazard nu-l citează. Dimpotriva, pentru René Lalou : „*Creație* este cel mai îngrijit dintre romanele sale (...) rămîne probabil aceea dintre cărțile lui Zola, care displace cel mai puțin cititorului actual..." [1] În România, N. Iorga crede că *Germinal* și *Creație* sînt capodoperele lui Zola, pe ultima calificînd-o drept „admirabilul roman psihologic"...[2] Roman cu temă mai mult intelectuală, *Creație* a atras mai puțin publicul decît alte cărți ale lui Zola, înscriindu-se printre cele ale căror ediții au fost mai distanțate. Alături de *Manette Salomon* a fraților Goncourt, de *Sapho* a lui Alphonse Daudet, sau *Tare ca moartea* a lui Maupassant, *Creație* rămîne o operă de referință cu privire la viața artistică a secolului al XIX-lea, lărgind orizontul deschis de inegalabila *Capodopera necunoscută* de Balzac, care le prefigurează pe toate acestea.

---

[1] R. Lalou, *Histoire de la littérature française contemporaine (de 1870 à nos jours)*, Paris, Presses universitaires de France, t. I, 1946, p. 53—54.

[2] N. Iorga, *Pesimismul la artist*, în *Pagini de tinerețe*, București, Edit. pentru literatură, t. II, 1968, p. 199.

PĂMÎNTUL
(La Terre)

UN ROMAN DESPRE ŢĂRĂNIME nu putea lipsi din *Familia Rougon-Macquart*. Zola îl realizează în 1887, după o ședere de o lună în Beauce, cîmpie fertilă din Bazinul parizian, situată între Chartres și Orléans, unde e fixat cadrul romanului. Accentuînd trăsăturile negative ale țăranilor, decupînd figuri de brute pe orizontul sătesc, dînd cale liberă înclinării sale pentru scenele violente și făcînd pentru prima și ultima oară în opera sa concesii vulgarității, Zola ridică o furtună de învinuiri împotriva romanului său. Înainte de a termina publicarea romanului în foileton, cinci scriitori, dintre care nici unul nu atinsese încă notorietatea: Paul Bonnetin, J.H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte, Gustave Guiches, publică o diatribă violentă contra lui Zola, cunoscută de atunci încoace sub numele de „Manifestul celor Cinci". Ei îl acuzau pe autorul romanului *Pămîntul* — ai căror discipoli spuneau că sînt — de a fi coborît la fundul mizeriei, de a fi creat siluete stranii, zărite întîmplător dintr-un
 expres, considerînd romanul o impostură a literaturii

adevărate. Scandalul stîrnit de „Manifestul celor Cinci", care declarau că o rup zgomotos cu maestrul lor, se declanşează în momentul în care Anatole France soseşte în ajutor, calificînd *Pămîntul*, într-un articol din „Le Temps" („Timpul") ca fiind „Georgice ale destrăbălării", blamînd pe autorul său de a fi vrut să înjosească omenirea şi să nege tot ceea ce e frumos şi bun în lume. Succesul de scandal a fost totuşi obţinut. Aceste opinii n-au fost împărtăşite de întreaga critică şi *Pămîntul* a fost unul din romanele cele mai citite ale lui Zola, unul din cele patru *Rougon-Macquart* care au depăşit în 1923 cifra de 200 000 de exemplare, fiind clasat într-o statistică, în urma romanelor *Prăbuşirea* şi *Nana* şi întrecînd *Circiuma*.

E lucru cert că Zola şi-a înnegrit personajele mai mult decît Balzac în *Ţăranii;* totuşi *Pămîntul* nu e lipsit de măreţie. Ca şi ţăranii lui Balzac, aceşti oameni ai gliei nu au decît o singură pasiune : pămîntul. Bătrînul Fouan „iubise pămîntul ca pe o femeie care ucide şi pentru care ucizi". Buteau era „un adevărat om al ţărînii locale, necunoscînd decît Orléans şi Chartres, care nu mai văzuse nimic altceva dincolo de orizontul plat din Beauce". Pămîntul e acela care porunceşte patimilor şi aprinde pofta ţăranului. Pentru a stăpîni pămînt, personajele lui Zola sînt în stare de orice, ceea ce şi dovedesc din belşug. Moş Fouan, la bătrîneţe, nu-şi mai poate lucra peticul de pămînt şi se hotărăşte să-l cedeze celor trei copii ai săi cu condiţia ca ei să-i asigure o rentă viageră pînă la moarte. Fiul cel mare, poreclit Jésus-Christ (Isus Hristos), leneş şi beţiv, e cel dintîi care nu-i plăteşte nici un ban din cota sa. Fiica lui Fouan, Fanny, măritată bine cu Delhomme care, cu cele 20 de hectare ale sale de pămînt şi 10 pogoane de vie e cel mai bogat din ţinut, îl strînge de pe drumuri, în silă, pe tatăl său, dar îi face viaţa aşa de

rea încît îl silește să se ducă, rînd pe rînd, la ceilalți doi fii care îl primesc cu și mai puțină tragere de inimă. Cel mic, Buteau (Căposul) care-și datorează porecla recalcitranței sale, e un adevărat monstru. El ar fi trebuit, mai degrabă, să fie supranumit „bestia umană". După ce și-a sedus verișoara, Lise Mouche, lăsînd-o gravidă, nu consimte s-o ia de nevastă decît după trei ani, cînd ea moștenește averea tatălui ei, devenind astfel o partidă bună. Tocmindu-se pentru renta ce trebuia s-o plătească tatălui său, furios pe slăbiciunea mamei sale pentru Jésus-Christ, Buteau o brutalizează și, într-un acces de furie, o aruncă așa de rău pe jos încît ea nu se mai ridică și moare după 36 de ore de agonie: iată cea dintîi crimă, care, pe deasupra, e și un matricid. Nevasta lui Buteau are o soră, mai mică decît ea cu 10 ani, Françoise, pe care Buteau o urmărește insistent, desigur și mînat de dorință dar mai ales pentru a dispune de partea de moștenire care îi revenea cumnatei sale. Cînd Françoise se mărită cu Jean Macquart, care lucrează ca argat în regiune, și așteaptă un copil, Buteau turbează căci acest intrus va anula pentru totdeauna speranța sa de a pune mîna pe averea cumnatei sale. El o violează pe Françoise, asistat de propria sa nevastă, care își aruncă sora într-o seceră și-i provoacă moartea : a doua crimă. Buteau își vede visul împlinit, o moștenește pe Françoise și-l alungă pe bărbatul jecmănit. Cum moș Fouan fusese martorul scenei, o nouă crimă nu-l costă nimic pe Buteau care-l sufocă pe bătrîn în pat și-l arde apoi de viu : a treia crimă, de data asta, un paricid. E evident că o astfel de brută nu poate fi considerată un reprezentant tipic al țărănimii, și nici chiar Jésus-Christ, alcoolic și leneș, sau Lise, lipsită de orice sensibilitate feminină. Nu toți țăranii francezi seamănă cu familia Fouan în care frații se urăsc re-
 ciproc și se coalizează cu toții împotriva părinților

lor. Francisque Sarcey, cam suspectat de simpatie față de Zola, relevă măreția shakespeariană a moșului Fouan care, întocmai ca un alt rege Lear, alungat și prost tratat succesiv de cei trei copii ai săi, rătăcește în noapte prin vînt și ploaie, în căutarea unui adăpost pe care nimeni nu i-l oferă.

În *Pămîntul* este un singur tip pozitiv de țăran, Jean Macquart, Provensalul, care nu se poate adapta la mentalitatea egoistă și lacomă a proprietarilor din Beauce. Din această cauză, fiind singurul cu calități omenești, el rămîne un străin, chiar pentru nevasta sa, fiind, în mod firesc, eliminat, ca un corp străin, din această comunitate de plugari lacomi și respingători.

Preluînd schema din *Germinal*, *Pămîntul* începe cu sosirea lui Jean Macquart și se încheie cu plecarea sa, atunci cînd, după cuvintele lui Heinrich Mann care considera acest roman punctul culminant în *Familia Rougon-Macquart*, „ceea ce rămîne e întinderea, ceea ce rămîne e veșnicia. Pămîntul se duce parcă în afara timpului epic, fără margini ; capitolele sînt sufluri ale veșniciei, capitol al anotimpur'lor, capitol al furtunii, al soarelui, al ființelor, al crimelor, capitol al iernii și al morții, pămîntul se mișcă mereu fără să se sfîrșească nicăierea“ [1].

Dacă țăranii lui Zola sînt și mai hrăpăreți decît aceia ai lui Balzac, e din cauză că într-o jumătate de veac procesul de fărîmițare a pămînturilor s-a accentuat, împingînd la exasperare noile generații mereu mai sărace. Înainte de a scrie *Pămîntul*, Zola avusese două lungi conversații cu Jules Guesde care, în timp ce sublinia consecințele nefaste ale regimului parcelar, pre-

[1] Heinrich Mann, *Zola*, Paris, Edit. de la Nouvelle Revue Critique, 1937, p. 32.

coniza totodată, ca unică soluție de viitor, naționalizarea solului.

În magistrala sa teză de doctorat consacrată acestui roman, Guy Robert sublinia că tema principală din *Pămîntul* este opoziția constantă dintre micimea, josnicia, neputința omului și imensitatea, rodnicia impasibilă a pămîntului, opoziție care transpune cărții un suflu de epopee. S-ar putea aminti aici de Rousseau, dar la țăranii lui Zola nu există viață sentimentală, cu excepția lui Jean Macquart. Iubirea lacomă de pămînt se asociază la ei cu o sexualitate animalică deloc identică cu atracția afectivă: „Încăpățînat, mărginit, viclean, țăranul nu ascultă decît de interesul său. Patima pămîntului înăbușă în el toate celelalte sentimente, se confundă cu poftele sale trupești. Același avînt îl face să vrea posesiunea pămîntului și a femeii. Această dragoste senzuală pentru glia asupra căreia se apleacă și din care își trage existența, cît și pentru femeia care îi aprinde simțurile, (...) caracterizează țăranul lui Zola" [1]. Un fel de pansexualism străbate *Pămînul*, ilustrat și prin cuplul Badeuil, devenit patronul unei case de toleranță la Chartres, unde se cîștigă mai bine decît lucrînd pămîntul. Țăranii fraternizează dealtfel cu animalele. O adevărată simbioză se stabilește iarna între familia Buteau și vaca la Coliche care îi încălzește pe toți. Toate vitele fac parte din familie. Măgarul Gédéon a învățat să tragă zăvorul cu gura și intră în bucătărie ca să caute pîine. O scenă burlescă din *Pămîntul* e aceea cînd Gédéon își potolește setea dintr-un ciubăr de vin și se îmbată, spre distracția stăpînilor săi care constată justețea expresiei „beat ca un măgar". Cu mult mai puțin lăudabile, pur și simplu vulgare, sînt glumele scatologice

[1] J. Fréville, *Zola semeur d'orages*, Paris, Edit. Sociales, 1952, p. 122.

cu care Zola a presărat *Pămîntul*, care rămîne, cu toate aceste pete, un magnific imn adus pămîntului, pe care, atribuindu-i rolul principal, îl personifică adesea.

Pămîntul cuprinde frumoase descrieri de natură, splendide tablouri cîmpenești, cum sînt cele din Beauce semănînd cu o mare de verdeață primăvara ori, dimpotrivă, îngălbenită și arsă de secetă, la sfîrșitul verii, sau uneori bîntuită de o groaznică grindină. Realizînd o fericită armonie între roman și epopee, între real și mit, *Pămîntul* păcătuiește prin scrîșnetele sale naturaliste, prin prioritatea acordată naturii fiziologice a omului în pofida personalității sale spirituale. Zola a creat excepționale personaje țărănești, contrastînd cu figurile mult mai veridice din nuvelele sale *Naïs Micoulin* ori *Jean Gourdon și anotimpurile vieții*.

VISUL
(Le Rêve)

VISUL E O OPERĂ SINGULARĂ în ciclul *Familia Rougon-Macquart*, mai puțin neobișnuită, totuși, dacă e raportată la ansamblul operei lui Zola în care se situează între *Povestirile pentru Ninon* și *Cele patru evanghelii*. Scandalul provocat de *Pământul* încă nu se stinsese în 1888; apariția *Visului* a părut un rămășag, atît de mult era deosebită viziunea sa despre lume față de romanul precedent, și, în general, față de toate celelalte din ciclul *Familia Rougon-Macquart*. Zola se silise, într-adevăr, să demonstreze că era capabil să schimbe radical modelul epistemologic, că nu se cantona numai în urîțenie, respingător, îngrozitor, că putea trece ușor de la violență la blîndețe. Romancierul încerca să calmeze, în felul acesta, spiritele cele mai aprinse și, poate, să-i îmblînzească pe academicieni, căci în 1890 își prezintă pentru prima oară candidatura la Academia franceză. În locul său însă va fi ales omul politic Charles de Freycinet. Zola își va repeta, încă de cinci ori, încercarea, după cum declara el fără falsă modestie: „din moment ce există o Academie, trebuie să fac

parte din ea". Învins, rînd pe rînd, de Pierre Loti, Ernest Lavisse, José-Maria de Heredia și alți candidați mai obscuri, Zola se alătură lui Balzac, Stendhal, Flaubert, Baudelaire etc., pe lista gloriilor literare refuzate de Academia franceză.

Unii istorici literari au vrut să vadă în *Visul* o efuziune a fericirii lui Zola în urma legăturii sale de dragoste cu Jeanne Rozerot. Armand Lanoux precizează totuși că, în momentul apariției romanului, Zola nu o cunoștea încă pe aceea care îi va dărui doi copii. În realitate, *Visul* nu e rodul unei inspirații trecătoare, Zola declarînd că romanul era prevăzut pentru a umple în *Rougon* căsuța rezervată studiului a ceea ce e „dincolo". Considerînd *Visul* ca un interludiu în partitura impozantă a ciclului *Familia Rougon-Macquart*, Pierre Paraf reamintește că poezia are un loc important în opera lui Zola și că visul își revendică în ea drepturile sale: „Cine nu-și amintește de romanul care poartă acest titlu și care nu e deloc un accident în această serie măreață și întunecată; el vine logic, la timpul său, pentru că nici un tip uman nu trebuie să lipsească din această frescă vie" [1].

Visul e singurul roman al lui Zola care nu este rodul observației, ci al fanteziei și imaginației sale. I se pot descoperi, e adevărat, două surse livrești din care prima: *Notre-Dame de Paris* a lui Victor Hugo. Romanul lui Zola e dominat de silueta maiestuoasă a catedralei din Beaumont (localitate fictivă), zidită în secolul al XII-lea. A doua sursă, ale cărei ecouri sînt dealtfel destul de vagi, e *Legenda Sfîntului Iulian Ospitalierul* de Flaubert. Așa cum acesta se inspirase dintr-un vitraliu de la catedrala din Rouen, Zola clădește

[1] Pierre Paraf, *Emile Zola, poète*, „Europe", nov.—déc. 1952, p. 41.

Visul în jurul contemplării pasionate, de către tînăra Angélique, a vitraliului catedralei din Beaumont, care-l reprezintă pe Sfîntul Gheorghe. Visul Angelicăi constă în a crede că Sf. Gheorghe va coborî într-o zi din înaltul vitraliului său ca să vină la ea. Şi, într-adevăr, pe măsura aşteptării, un tînăr foarte frumos îşi face apariţia acolo. E un pictor specializat în vitralii, numit Félicien, care se îndrăgosteşte şi el de Angélique, în timp ce face o lucrare de restaurare. Cum el seamănă uimitor cu sfîntul de pe vitraliu, imaginaţia înfierbîntată a Angelicăi ajunge să confunde visul cu realitatea. Atmosfera romanului lui Zola e aceea a unei poveşti cu zîne, a unui univers de vis impregnat de poezie romantică, întrucîtva mistică. Ea e atemporală, ţinînd mai degrabă de Evul Mediu decît de al doilea Imperiu. Ceea ce leagă *Visul* de *Familia Rougon-Macquart* este ascendenţa maternă a Angelicăi, eroina romanului. Mama sa e Sidonie, sora celor trei fraţi Rougon şi a Martei Mouret, dar nimeni nu ştie cine e tatăl său, pentru că s-a născut la 15 luni după ce Sidonie rămăsese văduvă. Părăsindu-şi copilul, Sidonie o lasă pe Angélique în seama Asistenţei publice care îl încredinţează unei doici, de la care, cînd vîrsta îi permite să înveţe o meserie, ajunge în mîinile unei familii de tăbăcari. Maltratată de aceştia, Angélique fuge de la ei, ca şi Cossette din *Mizerabilii*, şi este adăpostită de cuplul Hubert, broderi de veşminte bisericeşti, meserie care te face să te gîndeşti la Evul Mediu. Oameni simpli, fără copii, soţii Hubert se ataşează de Angélique care cunoaşte în sfîrşit bucuria unui cămin. Educarea ei nu e totuşi uşoară, căci Angélique are un caracter capricios, are toane, crize de orgoliu, alteori potop de lacrimi, însoţit de demonstraţii exagerate de afecţiune. Depăşind aceste greutăţi, soţii Hubert, care sînt oameni de treabă, fac

din Angélique o excelentă brodeză care trăiește totuși în așteptarea lui „Prinț-Frumos". Ea crede că minunea s-a împlinit cînd frumosul lucrător sticlar se introduce, sub un pretext oarecare, în casa familiei Hubert. Félicien se dovedește un fals lucrător, fiind în realitate fiul episcopului din Beaumont, monseniorul Hautecoeur. Sincer îndrăgostit de Angélique, fără să țină seamă de poziția sa socială, Félicien e silit să se supună voinței tatălui său, care aranjase mai de mult căsătoria sa cu o fată din clasa socială căreia îi aparținea și care îi interzice hotărît să continue această idilă fără viitor. În naivitatea ei de adolescentă, Angélique crede că-l poate înduplecа pe neînduratul monsenior și-și pledează cauza în fața lui, fără succes. Reeditînd atitudinea domnului Duval-tatăl, din *Dama cu camelii*, monseniorul Hautecoeur rămîne neînduplecat și pretinde despărțirea celor doi îndrăgostiți. Din acel moment, *Visul* alunecă pe panta unei melodrame lacrimogene. Angélique se prăpădește de lingoare, așa cum se întîmpla foarte des în literatura romantică. Între timp, monseniorul hărțuit de remușcări revine asupra hotărîrii sale, autorizează căsătoria celor doi tineri, dar este prea tîrziu. Angélique, în culmea fericirii, are încă puterea să meargă la nuntă, dar, la ieșirea din catedrală, își dă sufletul, în rochia de mireasă, depunînd un sărut pe buzele lui Félicien. Deznodămîntul e convențional, constituind indirect un protest împotriva barierelor de clasă care se interpun în căsniciile din dragoste.

Implicațiile sociale ale acestei „bluette" (lucrare literară mică, fără pretenții, de obicei ca o glumă ușoară, dar bună), cum îi plăcea lui Zola însuși să numească *Visul*, sînt mult mai numeroase și atestă influența crescîndă a socialismului utopic asupra romancierului. Unirea claselor sociale prin iubire și căsătorie este una din aceste implicații. *Visul* mai e, în multe privințe, o prea-

mărire a muncii manuale. Zola găseşte modele de existenţă sănătoasă şi virtuoasă în soţii Hubert, muncitori modeşti, echilibraţi, altruişti. Scenele care-i prezintă pe Hubert, pe soţia sa şi pe Angélique la lucru, se înscriu printre cele mai realizate din roman. Félicien însuşi a fost crescut de către unul din unchii săi în respectul muncii manuale. De aceea se şi ocupă el de pictura pe sticlă.

Personajul negativ din *Visul* e monseniorul Hautecoeur, un adevărat monstru al paternităţii, care a refuzat să-şi vadă şi să-şi crească unicul fiu, pentru că acesta îl costase viaţa soţiei sale. Dealtfel, în urma acestei drame, Hautecoeur s-a călugărit. Plin de toate prejudecăţile clasei sale, monseniorul îl cheamă pe fiul său la el numai ca să-l însoare după pofta sa. Într-un articol, cam aspru cu *Visul*, Gilette Ziegler mărturiseşte: „Cînd am citit prima dată cartea, aveam speranţa că-l voi vedea pe episcop, acest personaj plictisitor, murind înainte de sfîrşit, dar vai, Angélique moare din dragoste, după cele mai bune tradiţii romaneşti“ [1]. Făcînd din acest personaj insensibil, inuman, un prelat, Zola îşi trădează încă o dată sentimentele anticlericale.

Desigur că *Visul* e departe de a fi cea mai bună carte a lui Zola. Personajul Angelicăi, destul de viu la început, devine în partea a doua a romanului prea „angelic“. Cît despre Félicien, el pare mai şters, nefiind în măsură să lupte cu voinţa implacabilă a tatălui său. După convenţiile romantice, Zola ar fi trebuit să-l facă să moară în acelaşi timp cu iubita sa. Dacă n-a făcut-o, e din cauză că el ne lasă să înţelegem că iubirea lui Félicien era mai puţin incandescentă decît a Angelicăi. În sfîrşit, catedrala din *Visul*, cu toată pre-

---

[1] Gilette Ziegler, *Le Rêve*, „Europe“, nov.—déc., 1952, p. 73.

zența ei impunătoare și atmosfera de legendă pe care o răspîndește, nu are forța mitică a celei din *Notre-Dame de Paris* a lui Victor Hugo.

Operă, — luată global — destul de dulceagă dar odihnitoare, o lectură plăcută, bună de pus în mîna fetițelor, *Visul* reprezintă latura romantică a lui Zola. Este cel mai scurt dintre romanele scriitorului, aproape o povestire mai lungă, o oază de poezie, plasată între două stînci naturaliste, *Pămîntul* și *Bestia umană*, scoțînd în relief predispoziția pentru lirism a lui Zola, de care el nu s-a îndepărtat niciodată.

BESTIA UMANĂ
(La Bête humaine)

ARHIVELE LITERARE prezintă o curioasă fotografie reprezentîndu-l pe Émile Zola în redingotă şi joben, cu lornionul pe nas, cocoţat pe platforma unei locomotive de tip vechi, alături de mecanicul în ţinută de serviciu. Era în ziua de 15 aprilie 1889, zi în care Zola străbătuse, pe o locomotivă, traseul Paris-Mantes [1] şi retur, ca să se documenteze pe viu, în vederea romanului *Bestia umană* care a apărut în 1890. Trenul fusese deja menţionat de Zola în *Prada*, *Cîrciuma* şi *Creaţie*, în calitate de element al acţiunii, dar el devine în *Bestia umană* principala sursă de inspiraţie a unei opere literare. „De ce să credem că o gară e urîtă ?" — se întreba Zola. După andantele liric din *Visul*, noul său roman reprezintă, chiar prin titlul său, o întoarcere radicală spre naturalismul exagerat. *Bestia umană* e povestirea unei succesiuni de crime, abil altoite pe evocarea tumultuoasă a mediului căilor ferate. E primul roman

[1] Localitate situată la vreo 50 de km. de Paris, formată din Mantes-la-Jolie şi Mantes-la-Ville.

feroviar din literatura franceză, dacă nu chiar universală. Cînt al șinelor și al gărilor, *Bestia umană* valorează, poate, mai mult prin pulsația vieții feroviarilor decît prin înlănțuirea unei intrigi oarecum polițiste.

Marc Bernard remarca pe bună dreptate că : „Fundalul pînzei e admirabil : locomotivele, gările, și acea senzație, atunci așa de nouă a vitezei, sînt utilizate ca un decor gigantic care revine din capitol în capitol, cu o putere magică. *Bestia umană* e crima pasională într-un univers care e alcătuit numai din industrie" [1].

Rădăcinile romantice ale lui Zola îl fac să personifice locomotiva, poreclită Lison și evoluînd în *Bestia umană* în chip de personaj de prim plan. Pentru Anatole France, Lison era nemuritoare, iar romancierul care a creat-o, „cel mai mare liric al timpului său". Jacques Lantier, mecanicul, e plin de afecțiune pentru locomotiva sa, pe care o curăță, o îngrijește, o dichisește, o mîngîie ca și cum i-ar fi iubită. Lison e mediatoarea relațiilor stabilite între Jacques Lantier și fochistul Pecqueur : „Ei doi și mașina făceau o adevărată căsnicie în trei, fără ceartă niciodată". Cînd se îndrăgostește de Sévérine Roubaud, Jacques Lantier nu mai are pentru Lison aceeași afecțiune, e ca și cum ar fi înșelat-o, i se întîmplă chiar s-o repeadă. Pornind de la datele psihanalizei, Jean Borie consideră că „trenul e sexualizat în toate modurile, și mai întîi în modul cel mai elementar, pentru că el e mișcare, e viteză. Mișcarea, psihanaliza ne-o arată, e sexualizată la un nivel foarte arhaic" [2]. Personificarea locomotivei atinge culmea cu ocazia catastrofei provocată de un act criminal în care ea își găsește moartea întocmai ca o ființă umană.

---

[1] Marc Bernard, *Zola par lui-même*, Paris, Edit. du Seuil, 1957, p. 122.

[2] J. Borie, *Zola et les mythes*, Paris, Edit. du Seuil, 1971, p. 90.

Locomotiva capătă astfel un loc important în romanul lui Zola. Arta personificării atinge o asemenea perfecțiune încît Gilles Deleuze ajunge să discearnă în titlu un sens ascuns : „Nu e oare aceeași situație cu locomotiva, ca și cu omenirea, în care vîrtejul instinctelor trimite la o fisură secretă, astfel încît ea e Bestia umană ? (...) Iar cînd Flore provoacă deraierea, nu se știe prea bine dacă mașina e asasinată ori dacă ea e aceea care ucide" [1].

Gilles Deleuze se referă la rolul foarte important pe care îl joacă „fisura" în *Familia Rougon-Macquart*. Semnificația termenului, după imaginea pe care și-o face Zola, se găsește în *Bestia umană* : „Familia nu era în echilibru stabil, multe aveau cîte o fisură. El (Jacques Lantier), în unele momente, simțea această fisură ereditară, nu din cauză că ar fi avut o sănătate șubredă, căci temerea și rușinea datorate crizelor sale îl slăbiseră doar altădată, dar existau în ființa sa subite pierderi de echilibru, ca niște frînturi, niște goluri prin care eul său îi scăpa, în mijlocul unui fel de fum gros care deforma totul." Fiu al Gervaisei și frate cu Claude și Etienne Lantier, precum și frate vitreg cu Nana, Jacques Lantier are o ereditate încărcată care se manifestă prin momente subite în care nu-și mai aparține și ascultă de abominabila dorință de a ucide o femeie.

Bestia umană a fost scrisă în epoca în care cronicile ziarelor relatau cu lux de amănunte afacerea londoneză a lui Jack Spintecătorul, și nu e imposibil ca Zola să fi fost sub impresia crimelor îngrozitoare ale acestuia. S-a preferat, totuși, să se vadă la Zola mai degrabă intenția de a rivaliza cu Dostoievski din *Crimă și pedeapsă*. Romancierul rus e, dealtfel, de două ori

[1] Gilles Deleuze, *Introduction à la Bête humaine* în *Oeuvres complètes de Zola*, Paris, Tchou, t. 6, 1967, p. 13.

menționat în notele pregătitoare ale lui Zola pentru *Bestia umană*. Totuși este mare deosebirea dintre romanul psihologic și studiul omului fiziologic întreprins de Zola : „Jacques Lantier înlocuiește cu bicepșii metafizica mîntuitoare a lui Raskolnikof“ [1] spune, într-un mod sugestiv, Paul Guth. Simplifică totuși portretul lui Jacques Lantier care e conștient de dedublarea personalității sale, încercînd să lupte dramatic cu instinctul său ucigaș. Astfel, printr-un efort „in extremis“, el reușește să se desprindă din îmbrățișarea Florei, în momentul în care simte nevoia s-o ucidă. Scena se repetă cu amanta sa, Sévérine Roubaud ; în ultima clipă, Lantier reușește încă o dată să se stăpînească, dar aleargă, înnebunit, prin Paris, cu un cuțit în mînecă, în căutarea unei victime. El speră să-și vindece răul, ucigîndu-l pe soțul Sévérinei, cu atît mai mult, cu cît acesta era autorul unei crime nepedepsite. Dar acest omor gîndit nu se îndeplinește, și, în final, ucigîndu-și amanta, Jacques Lantier își va potoli nebunia ucigașă. Caracterizîndu-se printr-o discontinuitate a eului său, Jacques Lantier nu e cel mai rău criminal din *Bestia umană*. Se pot număra în roman nu mai puțin de 12 crime descrise sau relatate. Cea mai senzațională e aceea comisă de subșeful gării din Le Havre, Roubaud, care ucide, din gelozie retrospectivă, pe bătrînul magistrat Grandmorin, după ce a aflat că acesta încercase s-o corupă pe soția sa, cînd era tînără. Crima are loc în expresul Paris—Le Havre, Sévérine e complice și Jacques Lantier e singurul martor care a întrevăzut, într-o străfulgerare, oribila faptă, găsindu-se din întîmplare tocmai în acel moment pe rambleul căii ferate. Acesta e punctul de plecare al pasionantei in-

[1] P. Guth, *Histoire de la littérature française*, Paris, Fayard, t. II, 1967, p. 122.

trigi polițiste din *Bestia umană* unde se ajunge la inculparea greșită a unui anumit Cabuche, acuzat și de asasinarea Sévérinei. Aici justiția e luată în derîdere în persoana stupidului judecător de instrucție Denizet, incapabil de a deosebi adevărul de neadevăr. Satira justiției își dublează intensitatea cînd Zola îl prezintă pe secretarul general al Ministerului de Justiție, Camy-Lamotte, avînd în mîini dovezile vinovăției lui Roubaud, dar nedîndu-le curs din motive politice : nu trebuia dată apă la moară opoziției. Dubla eroare judiciară comisă de judecătorul Denizet și condamnarea inocentului Cabuche fac să se presimtă, într-un mod straniu, afacerea Dreyfus care va izbucni cîțiva ani mai tîrziu. Un alt criminal, mai odios decît Jacques Lantier, e feroviarul Misard care o ucide, cu doze mici de otravă, pe soția sa Phosie pentru că nu voia să împartă cu el cei o mie de franci moșteniți de la tatăl său. O crimă pasională înfiorătoare e comisă de Flora, fiica soților Misard. Îndrăgostită încă din copilărie de Jacques Lantier, și văzîndu-se refuzată, fără să ghicească motivele, chinuită, în plus, de o gelozie frenetică, ea provoacă acea catastrofă a expresului, intenționînd să-i omoare astfel pe Sévérine și Jacques. Aceștia scapă totuși nevătămați din accident — primul accident de cale ferată relatat într-o operă literară — care se soldează cu masacrul inutil al unei mulțimi de necunoscuți. Nu-i mai rămîne nimic altceva Florei decît să se arunce în fața unui tren, care trecea cu toată viteza printr-un tunel. Un ultim asasin din *Bestia umană* e Pecqueur, fochistul, care forma o echipă cu Jacques Lantier. Bețiv, afemeiat, el pendulează între soția sa, Victoire, din Paris și amanta sa, Philomène, din Le Havre, fiind răsfățat astfel la fiecare capăt al traseului său zilnic. Pentru că Philomène se arată prea grăbită

să-i placă lui Jacques Lantier, o furie plină de gelozie îl aţîţă împotriva vechiului său prieten şi într-o zi, împins şi de beţie, Pecqueur îl provoacă pe mecanic pe platforma locomotivei în mers. Provocării îi urmează o teribilă încăierare şi, încleştaţi unul de celălalt, cei doi sînt tîrîţi sub roţi şi ciopîrţiţi într-o îngrozitoare revărsare de sînge şi de măruntaie, în timp ce trenul îşi continuă singur mersul halucinant, cu o viteză tot mai mare şi fără ştirea soldaţilor pe care îi ducea spre graniţă.

Groaznica moarte a lui Jacques Lantier apare ca o pedeapsă, ca o manifestare a justiţiei imanente, exact ca pentru Renée ori pentru Nana. Nu putem, totuşi, să nu vedem aici o consecinţă a distrugerii locomotivei Lison. Pe o altă locomotivă, legăturile de afecţiune care-i uneau pe Pecqueur şi Jacques în dragostea lor comună pentru maşină s-au sfărîmat şi s-au transformat într-o duşmănie de moarte.

Dacă atmosfera, cadrul, agitaţia, trepidaţia vieţii feroviare sînt de o veridicitate emoţionantă, feroviarii lui Zola sînt mai puţin reprezentativi pentru clasa lor. Ca şi în romanul *Cîrciuma*, nu s-ar putea vedea în aceste brute, beţivi şi asasini, reprezentanţii tipici ai clasei lor. *Bestia umană* nu are, dealtfel, pretenţia de a fi un roman politic, dar dacă vrem să tragem concluzii de acest fel, el reprezintă desigur un pas înapoi în raport cu *Germinal*. El reprezintă rezultatul înclinaţiei naturaliste a lui Zola. Niciodată acesta nu va acumula mai multe acte de violenţă în tot ceea ce va scrie după *Bestia umană*. La crimele, sinuciderile, catastrofele menţionate mai înainte, se adaugă violul micii Louisette, sora Florei, comis de desfrînatul

Grandmorin, ticăloşie în urma căreia fetiţa înnebuneşte şi moare la prietenul său Cabuche.

Cu *Bestia umană* limba literară se îmbogăţeşte cu lexicul tehnic al căilor ferate de care Zola profită cel dintîi. Termenii tehnici dau cărţii un halou de civilizaţie modernă şi creează mediul propriu societăţii timpului nostru.

BANII
(L'Argent)

INEXISTENT ÎN PLANUL INIȚIAL al ciclului *Les Rougon-Macquart*, un roman despre marea finanță devenea indispensabil, pe măsură ce secolul înainta, aservindu-se tot mai mult unei oligarhii financiare care dispunea de destinele societății. În epoca lui Balzac, un Grandet încerca o voluptate infinită mîngîind monedele de aur pe care le strîngea în casa lui de fier. Cincizeci de ani mai tîrziu nu se mai tezauriza aur, ci se negociau acțiuni, titlurile cesionabile reprezentînd o fracțiune a capitalului social al unei societăți anonime. Locul casei de bani e luat de Bursă unde se joacă „à la hausse" (la urcare) ori „à la baisse" (în scădere) și unde speculațiile financiare pot îmbogăți sau ruina un om doar în cîteva ore. În *Prada*, Zola explorase dedesubturile speculației imobiliare. El reia același personaj Saccard, în *Banii*, aruncîndu-l, de data asta, în speculația mobiliară. Destul de neexperimentat în materie de finanțe, Zola se dedică unei documentări intense. El pare a se fi interesat de aceste probleme încă din 1883, cînd a scris o prefață la romanul lui

Alfred Hamon, *Un mare bancher, studiu financiar.* Printre lucrările consultate de Zola, trebuie menționate *Memoriile unui misit* de dramaturgul Ernest Feydeau, autorul piesei *Fanny.* El a cunoscut, desigur, și studiul lui Jules Vallès, *Banii* (1857), care îi sugerează, poate, titlul romanului său. Romanul ar fi putut tot atît de bine să se intituleze *Bursa,* căci aceasta e instituția ciclopică care polarizează toate forțele în acțiune. Bursa este un cîmp de bătaie unde se dă lupta fără milă între cei doi protagoniști ai romanului, Saccard și Gundermann. Zola a petrecut multe ore în acest templu al banilor, — una din cele mai mărețe construcții din Paris, — ca să observe agitația mulțimii, tehnica operațiilor financiare, atmosfera care domnea acolo. Pentru urzeala romanului său, scriitorul a utilizat peripețiile faimosului crah al „Uniunii generale" care se produsese în 1882. Acesta a fost unul din cele mai mari scandaluri financiare din timpul celei de a treia Republici pe care Zola îl dă înapoi spre anii celui de-al doilea Imperiu. El a fost sever criticat pentru acest pretins anacronism, fără a se ține seama că *Banii* era un roman și nu un manual de istorie. Analizînd această problemă, într-un articol : *„Banii, roman și realitate"*, Jean Bouvier demonstrează că, dacă Balzac scrie la sfîrșitul lumii vechii economii, cu caracter rural, Zola a surprins societatea în momentul cînd, începînd din 1850, Franța se îndreaptă pe calea capitalismului industrial. Prin urmare, realitățile economice din 1891, cînd apar *Banii,* n-ar putea să difere prea mult de cele ale celui de-al doilea Imperiu : „Zola n-a comis păcatul anacronismului : *căci el nu-l putea comite.* Natura lucrurilor capitaliste, în identitatea lor,

a ușurat, fundamental, adaptările sale de artist și construcțiile sale românești" [1].

După procedeul balzacian, Zola a făcut din Saccard unul din pivoții ciclului *Familia Rougon-Macquart*, prin reapariția sa în mai multe romane. După anii de tinerețe, consemnați în *Izbînda familiei Rougon*, Saccard devenise protagonistul romanului *Prada*. El joacă rolul unui figurant în *Bucuria de a trăi* și redevine personajul principal în *Banii*. Are acum 50 de ani, e văduv a doua oară și ruinat. Ambiția și geniul afacerilor îl fac să urce din nou, repede, panta. El fondează „Banca Universală" în jurul căreia organizează o imensă publicitate care se sprijină pe o gazetă „Speranța". Printr-o abilă lovitură de bursă, Saccard își reface averea, își mărește capitalurile și se fixează ca rival al lui Gundermann, regele băncii evreiești, al cărui model a fost, pentru Zola, bancherul Rotschild. Lupta care-l opune pe Saccard lui Gundermann e epică. Cei doi magnați ai finanței sînt, dealtfel, complet diferiți. În timp ce Saccard reia modul de viață ce-i plăcea în *Prada*, unde afișează mereu alte amante, Gundermann, e drept, în vîrstă de 60 ani, e un om de o sobrietate aproape ascetică, se scoală la ora 5 dimineața și se apucă zilnic de treabă cu o regularitate mecanică. El duce un trai modest, chiar meschin. Gundermann nu mai e figura clasică a avarului care tezaurizează ; el este un rechin al finanței traficînd miliardele, cu viclenie și prudență, pîndind cu răbdare marea lovitură, domnind ca un stăpîn absolut asupra vieții economice și politice a vremii sale. Mai calm decît Saccard, de un cinism înfricoșător, Gunder-

[1] Jean Bouvier, *L'Argent, roman et réalité*, „Europe", avril-mai 1968, p. 56.

mann va fi biruitor şi-şi va duce rivalul la faliment. Saccard e condamnat la 5 ani închisoare, dar el va şti să se ridice din decăderea sa, căci îl regăsim în *Doctorul Pascal*, ca director al unui ziar republican, după căderea Imperiului. Printr-o răsturnare ironică a lucrurilor, el este cel care-l va proteja acum pe fratele său, Eugène Rougon, compromis prin rolul jucat sub Napoleon III. Aşadar, cariera lui Saccard nu s-a terminat în *Banii*, eşecul său nu e decît trecător ; la asta ne putem aştepta din partea unui om de calitatea sa, care nu era la prima reabilitare spectaculoasă. Afacerist fără scrupule, cu capul mereu plin de proiecte îndrăzneţe, de un egoism feroce, Aristide Saccard e un produs tipic al acestei febre a speculaţiei, această sete de plăceri care caracterizează al doilea Imperiu. De aceea el e şi unul din personajele cele mai reprezentative din *Familia Rougon-Macquart*, putînd susţine, prin statutul său tipologic, comparaţia cu eroii lui Balzac.

În jurul lui Saccard, roieşte o întreagă pletoră de afacerişti şi de profitori, şacali lacomi, la pînda oricărei combinaţii susceptibile de a face să se cîştige bani. Dacă Zola a optat în final pentru titlul *Banii*, aceasta a fost din cauză că a vrut să atribuie acestui zeu al societăţii moderne, locul pe care-l deţine efectiv. Romanul său e demonstraţia ineluctabilă a ravagiilor produse de bani în conştiinţele umane : „Ravagiile banilor, motor esenţial şi la Balzac, sînt ravagii în comportarea individuală ; banii pasionează, înnebunesc, descompun femeile, animalizează bărbaţii. Dar Balzac n-a văzut banii mînuind colectivităţile, ridicîndu-le una contra celorlalte, simbolizînd şi provocînd, cauză şi efect, toate episoadele războiului social. Exceptînd geniul, Balzac are o viziune de notar, Zola o viziune de eco-

nomist și de sociolog primar“ [1]. Atmosfera Bursei, cu valurile sale de agiotori, vacarmul său asurzitor, busculada publicului, e miraculos reînviată de Zola care mînuiește, cu mai mult brio ca oricînd, grupurile, orchestrează zgomotele, subliniază gesturile, observă atitudinile. *Banii* oferă unul din tablourile cele mai edificatoare ale forței lui Zola de a însufleți mulțimile.

El încearcă să găsească un antidot la această dezlănțuire de pasiuni brutale generate de sistemul capitalist. Acesta e socialismul. Îndreptîndu-și gîndurile spre viitor, Zola introduce în romanul său un personaj episodic, Sigismond Busch, adept al lui Karl Marx, care schițează planul societății viitoare, colectiviste. Într-o scrisoare din 9 iulie 1890, Zola declara prietenului său olandez J. Van Sauten Kolff: „Nu numai că am vrut să studiez rolul actual al banilor, dar am dorit să indic ce-a fost altădată posesiunea lor, ceea ce va fi, poate, mîine. De aici o întreagă parte istorică și una socialistă. De cîte ori întreprind acum un studiu, mă lovesc de socialism.“ Figura lui Sigismond Busch e totuși destul de palidă și corespunde, într-un mod destul de aproximativ, chipului unui revoluționar marxist. E un teoretician de cabinet, izolat de mase, care se ocupă de orice, afară de pregătirea revoluției sociale. El crede, naiv, că evoluția însăși a capitalismului, prin concentrarea capitalurilor, e suficientă pentru a le transforma, odată venit momentul, într-un capital social unitar și a instaura, în acest chip, o societate ideală de dreptate și fericire. E adevărat că Zola a fost mult mai orbit de socialismul utopic decît de socialismul științific al lui Marx, ceea ce va deveni și mai

[1] A. Lanoux, *Bonjour, monsieur Zola*, Paris, Hachette, 1962, p. 247.

evident în romanele posterioare ale ciclului *Familia Rougon-Macquart*.

Banii e un roman care intimidează, întrucîtva, prin tehnicitatea unor pasaje, prin abundența termenilor de specialitate. Pentru un cititor contemporan din țările socialiste, sistemul însuși al operațiilor de bursă trebuie să fie decodificat. Zola era conștient că trebuia să înfrumusețeze romanul introducînd un personaj feminin care să facă să vibreze coardele sensibile ale cititorului, El mărturisea în scrisoarea sa către Van Sauten Kolff, mai sus menționată, că se trudise mult să creeze un astfel de personaj : „Cu ceea ce sînt destul de mulțumit, e crearea tipului de femeie care va domina acțiunea ; căci mi-a fost foarte greu să introduc o femeie acolo". E vorba de Caroline al cărei destin va fi legat de al lui Saccard. Orfană la 18 ani, ea a dat meditații pentru a-și cîștiga existența și a-și ajuta fratele intrat la Școala Politehnică. Cucerită de înfățișarea atrăgătoare a unui om de afaceri, ea se căsătorește cu el, dar căsnicia e nefericită, căci soțul e bețiv și brutal, o maltratează și o amenință chiar că o va ucide, într-o criză de gelozie neîntemeiată. Caroline se desparte de soț și se duce să trăiască lîngă fratele ei, devenit inginer. Ea îl însoțește în Egipt și Siria, se instruiește citind cărțile unor economiști, filosofi etc., învață limbi străine, fără ca prin aceasta să devină o pedantă. Întoarsă în Franța, Caroline Hamelin îl cunoaște pe Saccard care se folosește de calitățile fratelui ei făcîndu-și-l asociat. Ea devine intendenta lui Saccard, se inițiază în speculațiile sale financiare, se obișnuiește cu poznele lui. Din punct de vedere sentimental, Caroline trăiește cu iluzia de a fi luată în căsătorie, după moartea iminentă a soțului ei, de către un vechi ado-

 rator, Beaudoin. În ziua în care află că acesta se căsă-

toreşte cu o moştenitoare bogată, ea cedează, de ciudă, poftelor brutale ale lui Saccard şi devine amanta acestuia. Admirînd energia, puternica personalitate a lui Saccard, Caroline ajunge să-l iubească, fapt de care îşi dă seama cînd descoperă una din infidelităţile sale. Nu vrea, însă, să-i judece nici viaţa particulară, nici cea publică, mulţumindu-se uneori, cu bunul ei simţ înnăscut, să-l contrazică, mai ales în ce priveşte opiniile sale exagerate despre problema evreiască. Cînd Saccard, păcălit de Gundermann, tună şi fulgeră împotriva evreilor, tratîndu-i ca pe un neam blestemat, Caroline îi răspunde: „Pentru mine, evreii sînt oameni ca toţi ceilalţi. Dacă sînt aparte, e din cauză că li s-a cerut să fie aşa." E o profesiune de credinţă antirasistă care prevesteşte atitudinea pe care Zola o va lua, cîţiva ani mai tîrziu, în afacerea Dreyfus.

Fără a egala idealul moral reprezentat de Denise (*La Fericirea femeilor*), Caroline e unul din personajele feminine cele mai seducătoare din *Familia Rougon-Macquart*. Ea are o personalitate complexă şi o viaţă psihică intensă, deşi reţinută. Trebuie să urmeze un drum destul de întortocheat încercînd să se realizeze ca femeie. Caroline nu ajunge în paradisul visat, însă, experienţele ei de viaţă o conving că acesta nu există pe pămînt. De aceea, se resemnează în faţa faptului împlinit, fără să se controleze, şi acceptă legătura cu Saccard, care îi aduce totuşi unele satisfacţii. Ea nu reuşeşte, cu toate acestea, ca Denise să-l influenţeze şi să-l abată de la afacerile lui necurate. Personaj uman adevărat, ponderat dar sensibil, în căutarea fericirii sale intime, dar neizbutind s-o atingă, Caroline e aproape un tip racinian. Ea e singura rază de lumină în *Banii*.

În afară de atmosfera întunecată, grea, în care e cufundat acest templu dedicat zeului „ban" care se numește Bursa, Zola adaugă romanului său cîteva scene de violență, precum sinuciderea agentului de schimb Mazaud care își zboară creierii în urma escrocheriilor sale, ori violul comis de un fiu natural al lui Saccard, Victor, asupra tinerei Alice de Beauvilliers. E posibil ca Zola să fi vrut să simbolizeze prin aceasta prăbușirea aristocrației, dar scena e exterioară romanului și pare lipită, conform obiceiului său, ca să precipite ritmul evenimentelor, în apropierea deznodămîntului.

Carte masivă, bine construită, *Banii* nu constituie o lectură emoționantă, susceptibilă de a face să se înmulțească tirajele. Dar, cu toate acestea, e unul din romanele-cheie ale ciclului *Familia Rougon-Macquart*, fără de care întreaga perioadă istorică a celui de-al doilea Imperiu nu ar putea fi înțeleasă. Cu *Banii*, Zola a țintit chiar în centrul fenomenelor economice și sociale esențiale ale societății în care se mișcă eroii săi.

PRĂPĂDUL
(Le Débâcle)

RĂZBOIUL FRANCO-PRUSAC din 1870—1871 îi mai inspirase lui Zola nuvela *Atacul morii*, cu care se deschid *Serile de la Médan* (1880) [1]. Evenimentul era totuşi prea important şi răscolise prea mult Franţa pentru ca Zola să nu-i acorde o atenţie pe măsura dimensiunilor sale. El reprezenta, pe de altă parte, ultimul act al unui regim istoric între limitele căruia autorul îşi situase „Istoria naturală şi socială a unei familii" şi pe care, desigur, nu-l putea ignora.

Neluînd parte la campania militară, Zola atacă povestirea nu ca istoric, ci ca martor. Documentarea sa obişnuită ia forma unei călătorii chiar pe locurile războiului. Însoţit de soţia sa, Zola urmează exact drumul parcurs de corpul VII de armată, de la Reims la Sedan, notează relieful regiunii, execută schiţele caselor pe care le va descrie în romanul său, stă de vorbă cu martorii oculari ai luptelor. Rezultatul observaţiilor sale e consemnat într-o culegere de note, intitulată *Că-*

[1] V. Cap. *Zola nuvelist.*

lătoria mea la Sedan în care Zola se dovedește un excelent reporter modern. Această călătorie, ca și efortul considerabil cerut de redactarea romanului *Prăpădul*, a constituit unul din motivele pentru care a refuzat o candidatură legislativă ce i se oferise. Era vorba de un loc de deputat devenit vacant la Paris. Zola refuză invitația printr-o scrisoare în care spune: „Mandatul de deputat e unul din cele mai grele pe care le cunosc, cînd vrei să nu fii un deputat leneș; iar eu cum sînt un om conștiincios și muncitor, prefer înainte de orice să-mi termin opera." Dealtfel încă din 1891, Zola era ocupat cu funcția sa de președinte al Societății Oamenilor de Litere. În timpul celor 4 ani consacrați acestei sarcini, el s-a îngrijit de mărirea casei de pensii, de consolidarea drepturilor proprietății literare și a inițiat executarea unei statui a lui Balzac, insistînd să i se încredințeze lui Rodin lucrarea. La 18 mai 1893, Zola a prezidat la Paris banchetul Asociației generale a Studenților; el i-a îndemnat la muncă, spunînd: „... singurul popor puternic e poporul care muncește, iar singură munca dă curaj și credință." Zola reprezintă, în același an, Societatea Oamenilor de Litere, la Congresul internațional al Presei, la Londra. În calitatea sa de președinte al Societății a luat cuvîntul la funeraliile lui Guy de Maupassant; tot el va spune un adio suprem lui Edmond de Goncourt (1896) și lui Alphonse Daudet (1897).

La documentarea *de visu* pentru *Prăpădul*, Zola adaugă lectura atentă a lucrărilor unor istorici francezi și germani, ca și a mai multor carnete de drum redactate de foști combatanți, surse deosebit de prețioase prin adevărul și sinceritatea lor. Grija documentării merge așa de departe la Zola, încît îi cere prietenului său Van Sauten Kolff detalii asupra echipa-

mentului soldaților și ofițerilor prusaci. Cînd a intrat în deplină stăpînire a subiectului său, romancierul l-a ordonat simetric în trei părți, împărțite fiecare în opt capitole. Partea centrală, consacrată bătăliei de la Sedan, e încadrată de ceea ce s-ar putea numi: „înainte de Sedan" și „după Sedan". Ansamblul cărții constituie cel mai masiv dintre romanele care au intrat în alcătuirea ciclului *Familia Rougon-Macquart*, cam 650 de pagini.

Prăpădul apare în luna iunie 1892. Într-un articol publicat în „Le Figaro" din 1 septembrie 1891, Zola anunțase cum va fi romanul său: „Nu mai e cazul să ascundem sau să scuzăm înfrîngerile noastre. Trebuie să le explicăm și să le acceptăm teribila lecție. O națiune care a supraviețuit unei astfel de catastrofe e o națiune nemuritoare, invincibilă în vremurile viitoare. Din această groaznică pagină de la Sedan, aș vrea să rezulte o vie încredere, strigătul însuși al reînălțării noastre." Romanul lui Zola descrie, într-adevăr, fără menajamente, înspăimîntătoarea înfrîngere militară a Franței, prăbușirea unei dinastii puțin populare, scufundarea unui întreg regim căruia cele 18 volume anterioare din ciclul *Familia Rougon-Macquart* îi dezvăluiseră colțurile cele mai ascunse.

Severă condamnare a celui de-al doilea Imperiu, *Prăpădul* e, totodată, un roman antimilitarist, urmînd cu consecvență făgașul trasat de *Serile de la Médan*. Zola dezvăluie curajos faptul că poporul francez fusese victima nevinovată a unei politici nefaste hotărîtă fără știrea sa: „Dacă Badinguet [1] și Bismarck — declară unul din soldați — au vreo neînțelegere să se răfuiască singuri cu pumnii și fără să pună pe drumuri

[1] Badinguet, poreclă ironică dată lui Napoleon III.

sute de mii de oameni care nici măcar nu se cunosc și care n-au poftă să se bată" — declară un personaj din *Prăpădul*. Însuși subiectul din *Prăpădul* îi oferea lui Zola un larg evantai de descrieri de factură naturalistă, de care se folosește din belșug: murdărie, noroi, oboseală, marșuri istovitoare, prin ploaie și vînt rece, foamete și sete, boli, răni, mutilări, morți, distrugeri, ruine etc. — suferințele îndurate de poporul francez depășesc imaginația cea mai aprinsă. Personajul principal din *Prăpădul* este armata. Scenele de masă ocupă centrul tabloului și Zola se întrece pe sine însuși în arta de a mișca cu ușurință mulțimile, de a face să se deplaseze trupele în marș.

Prăpădul abundă în descrieri de mulțimi mișunătoare, Zola fiind un bun cunoscător al psihologiei maselor: tabloul de la Sedan, în ajunul capitulării, acela al lagărului de prizonieri de la Igès ori zugrăvirea halucinantă a Parisului asediat, unde lumea mănîncă pisici, cîini, șoareci și ciori. De neuitat, de asemenea, atmosfera îngrozitoare a infirmeriei, improvizată într-o casă și rapid copleșită de valul răniților și bolnavilor; în mijlocul acestora se zbate un medic extenuat de atîtea operații și amputări de mîini sau picioare.

Dacă Zola e plin de admirație și de compătimire pentru eroicul popor francez, care a suferit martirajul războiului, el e, în schimb, foarte sever cu conducătorii săi. *Prăpădul* dezvăluie deschis cauzele adevărate ale înfrîngerii: corupția regimului, incapacitatea șefilor militari, proasta organizare a armatei. Puștile devin iute inutilizabile din cauza lipsei pieselor de schimb. Furgoanele de aprovizionare sînt adesea dirijate spre locuri de unde trupele au plecat. Se omite distrugerea unui pod pe care dușmanul îl trece fără trudă. Con-
 fuzia crește cînd comandamentul se schimbă de trei

ori într-o singură zi. Romanul lui Zola critică propaganda oficială care întreținea o atmosferă de optimism inconștient. Propaganda era așa de mare încît soldații francezi erau convinși că războiul urma să fie o simplă plimbare de la Strasbourg la Berlin. Neștiința Statului-Major făcuse să se împartă ofițerilor doar hărți ale Germaniei, netrecînd prin mintea nimănui ipoteza că luptele urmau să se desfășoare și pe teritoriul Franței. Presa gemea de știri false, strigînd victorii închipuite ori difuzînd absurdități, precum că Bismarck fusese făcut prizonier sau că suferea de diaree !

Deși principalul erou din *Prăpădul* e mulțimea, poporul francez îmbrăcat în uniforme militare, romanul nu e lipsit totuși de personaje individualizate, aparținînd diverselor clase și categorii sociale. În prim plan, caporalul Jean Macquart — fostul țăran din *Pămîntul* — și avocatul în uniformă militară, Maurice Levasseur — purtătorul de cuvînt al autorului. Reprezentînd partea sănătoasă, cinstită a poporului francez, Jean Macquart și Maurice Levasseur, legați printr-o solidă prietenie, se vor afla totuși — prin fantezia autorului, însă, — pe baricade opuse, în timpul Comunei. Să mai reținem, printre personajele pozitive, pe sora geamănă a lui Maurice, Henriette, și pe soțul ei Weis, care va fi executat de prusaci. De cealaltă parte, capitularzii, precum industriașul Delaherche care tremură pentru fabrica sa din Sedan și simte o bucurie involuntară auzind ordinul de a se înălța drapelul alb. Cînd capitularea e un fapt împlinit, el găzduiește un căpitan german, în compania căruia lumea petrece seri fermecătoare, animate de Gilberte Delaherche, soția lui, al cărui libertinaj se accentuase și mai mult în timpul războiului. Amantă a căpitanului Beaudoin, Gilberte se consolează ușor după moartea acestuia, în brațele

tînărului sergent, Edmond Lagarde, în plin Sedan ocupat. Printre profitorii ostilităților, bătrînul țăran chiabur Fouchard își umple ciorapul cu bani, vînzînd la negru, și scuzîndu-se că furniza prusacilor carne stricată.

Un episod din *Prăpădul* e consacrat Comunei. Zola evocase și mai înainte cîteva ecouri ale acesteia în nuvela sa *Jacques Damour* din 1884. Romancierul nu fusese un martor direct al revoluției proletare din 1871. El nu i-a înțeles deloc semnificația, dar, conform idealului de echitate care l-a călăuzit întotdeauna, a vrut să dea o povestire imparțială a evenimentului celui mai criticat de către toți istoricii burghezi. Îndrăzneala lui Zola de a fi acordat un loc Comunei, în romanul său, era mare. Grija pentru obiectivitate, îi poruncește să introducă în *Prăpădul* un tip de muncitor declasat, Chouteau, leneș și chefliu, care, în gheara unei psihoze anarhice, dă foc clădirilor din Paris, în timpul zilelor Comunei. Chouteau e, astfel, pus alături de călăii sîngeroși ai comunarzilor. Aceeași dorință de a fi imparțial îl determină pe Zola să-i opună pe cei doi prieteni, Jean Macquart și Maurice Levasseur, făcînd, în mod curios, din primul, — om din popor, — un adversar al Comunei, pe cînd cel de-al doilea, — intelectual — înstărit dar luminat,— îmbrățișează cu entuziasm cauza insurecției pariziene. Acest deznodămînt melodramatic i-a fost inspirat, poate, lui Zola, de acela din *Cronica domniei lui Carol IX* de Prosper Mérimée, în care Bernard de Mergy comandă focul, plutonului care rănește de moarte pe propriul său frate, Georges. „Tot ce era nou, cu adevărat revoluționar, în acțiunea Comunei și în spiritul comunarzilor îi scăpase (lui Zola)“ [1] — afirmă Roger Rizoll într-un articol deo-

[1] R. Rizoll, *Zola et les Communards*, „Europe“, avril-mai, 1968, p. 21.

sebit de aspru față de autorul acestui roman. Aceasta explică de ce Zola nu scoate efecte din scenele de masă, în ce privește episodul Comunei. Nu se va exagera, totuși, niciodată, subliniindu-se vigoarea cu care Zola dezaprobă sîngeroasa represiune a comunarzilor, de către trupele guvernului de la Versailles. Henri Mitterand îl acuză pe Zola de a-l fi simpatizat pe Thiers și că „i s-a întîmplat să-l laude".[1] Ceea ce poate fi citit în *Prăpădul* infirmă însă această aserțiune : „Thiers, ales în 26 departamente, aclamat șef al puterii executive, deveni în ochii săi *monstrul*, omul *tuturor minciunilor* și *tuturor crimelor*". Sau mai departe : „Thiers trebuia să rămînă *legendarul asasin* al Parisului". În schimb, Zola introduce în *Prăpădul* secvența morții eroice a lui Delescluze, unul din liderii cei mai populari ai Comunei : „În amurg, în debandada ultimilor membri ai Comunei, Delescluze își luase bastonul, și venise liniștit, ca un om ce se plimbă, pînă la baricada care închidea bulevardul Voltaire, pentru a cădea acolo ca un Erou." Comuna va mai fi evocată, în treacăt, în *Doctorul Pascal*, căci eroul cel mai avansat din punct de vedere politic, Etienne Lantier, a devenit comunard și a fost deportat în Noua Caledonie.

Conform formulei romanului istoric, Zola face să coexiste în *Prăpădul* personaje fictive cu altele reale : Napoleon III, Bismarck, mareșalul Mac-Mahon, generalii Donay, Ducrot, Wimpffen. Figura lividă a împăratului, aspru judecat de supușii săi, e, parcă, o prezicere a catastrofei.

Zola a fost violent atacat pentru că l-a prezentat pe Napoleon III fardat, ca să nu demoralizeze armata cu

[1] H. Mitterand, *Zola devant la Commune*, „Les Lettres françaises", 3 iulie 1958.

tenul său palid. El nu e mai blînd cu mareşalul Mac-Mahon, care, după ce a fost învins de prusaci, a făcut ravagii împotriva ultimilor comunarzi refugiaţi în cimitirul Père-Lachaise : „Mareşalul Mac-Mahon, învinsul de la Froeschwiller, a cărui proclamaţie acoperea zidurile, anunţînd victoria, nu mai era decît învingătorul de la Père-Lachaise".

De la *Circiuma* încoace, Zola nu mai folosise un limbaj aşa de crud în romanele sale. Sugerînd vorbirea autentică, populară, a soldaţilor, *Prăpădul* nu evită întorsăturile de frază, sau termenii îndrăzneţi. Urechile puritanilor şi ipocriţilor au fost ofensate, ceea ce a constituit un motiv în plus pentru denigrarea romanului lui Zola, căci, într-adevăr, *Prăpădul* a fost unul din romanele sale cele mai defăimate. Într-o epocă în care Franţa de-abia ieşise din aventura revanşardă a generalului Boulanger, mediile militare nu-l puteau ierta pe Zola că a arătat cauzele reale ale înfrîngerii din 1870—1871. Un colonel îl acuză pe Zola că a insultat armata şi a demoralizat naţiunea. Mai mulţi generali nu vor să admită că armata fusese rău comandată şi prost echipată. Ciudat, chiar şi un căpitan german, Tensa, îi reproşează, la rîndul său, lui Zola, într-o scrisoare adresată ziarului „Figaro", de a fi nesocotit valoarea armatei franceze, ceea ce făcea victoria germană prea uşoară. Ceea ce a supărat cel mai mult mediile de dreapta a fost, desigur, atitudinea antimilitaristă a romanului lui Zola. *Prăpădul* prezintă războiul aşa cum este el, oribil, devastator, ucigător. Romanul e o punere în gardă contra oricui ar vrea să preamărească războiul, deşi Zola îl considera pe acela din 1870—1871 ca o necesitate pentru salvarea poporului francez, aservit de regimul nefast al lui Napoleon III. Cu ocazia banchetului oferit în onoarea lui Zola, în 1893, pentru a sărbători încheierea ciclului

Familia Rougon-Macquart, un general s-a ridicat pentru a spune :

— „Doresc din toată inima ca ilustrul meu prieten, după *Prăpădul*, să ne dea *Triumful*."

— „Generale, asta depinde de dv." — răspunse Zola cu umor.

Nu toată opinia publică a fost, însă, ostilă romanului *Prăpădul*. Verlaine i-a scris lui Zola, declarîndu-i că îl considera cea mai bună carte a sa. Anatole France, care-l criticase aşa de mult pe Zola pentru *Pămîntul*, se înclină de data aceasta şi relevă, într-un articol din „Le Temps", sensul epic şi instinctul mulţimilor scoţînd în evidenţă marele merit al autorului, de a fi făcut să trăiască sufletul armatei franceze, nefericită în acele momente. Un alt vechi adversar al lui Zola, Paul Margueritte, care semnase „Manifestul celor Cinci" împotriva romanului *Pămîntul*, foarte emoţionat de frumosul rol atribuit tatălui său, generalul Margueritte, în *Prăpădul*, îi trimite o scrisoare de mulţumiri, căindu-se de ceea ce el numeşte „o faptă rea". Se merge atît de departe, încît, pînă şi monarhistul Léon Daudet îşi exprimă admiraţia pentru romanul lui Zola.

Prăpădul e una din piesele de bază ale ciclului *Familia Rougon-Macquart* şi cea mai importantă, alături de *Germinal*, judecînd numai după răsunetul lor. Ea e prototipul unei serii mondiale în care se găsesc *Focul* de Barbusse, *Viaţa martirilor* şi *Civilizaţie* de G. Duhamel, *Crucile de lemn* de Roland Dorgelès, *Pe frontul de vest nimic nou* de Erich Maria Remarque, *Adio, arme* de Hemingway, cărora putem să le adăugăm romanele bine cunoscute ale lui Rebreanu, Cezar Petrescu şi Camil Petrescu.

Prăpădul rămîne cronica cea mai completă şi mai răscolitoare a războiului franco-prusac din 1870—1871,

făcînd să reînvie acest eveniment considerabil al istoriei Franţei mai bine decît au făcut-o toate lucrările istoricilor luate la un loc.

După o statistică întocmită de Auguste Dezalay, cu privire la ediţiile lui Zola, apărute între 1885—1923, *Prăpădul* deţine, cu 265 000 exemplare, primul loc din seria *Familia Rougon-Macquart*, urmat de aproape de *Nana* cu 256 000 exemplare.

DOCTORUL PASCAL
(Le Docteur Pascal)

ODATĂ CU *PRĂPĂDUL*, perioada fixată de Zola, pentru a nara istoria naturală și socială a familiei Rougon-Macquart, era depășită. Autorul dă totuși vastului său ciclu un epilog, al cărui cadru temporal trece dincolo de al doilea Imperiu și ne duce pînă în Republica a treia. Acesta e *Doctorul Pascal*, al 20-lea și ultimul roman din seria *Familia Rougon-Macquart*, roman care încheie imensa frescă.

Frate al lui Eugène, al Sidoniei și al lui Aristide (zis Saccard), ca și al Marthei Mouret, Pascal Rougon fusese un personaj secundar în mai multe romane anterioare. Total deosebit de frații săi, el este un savant, retras la Plassans, de unde trimite memorii Academiei de Științe, încă din *Izbînda familiei Rougon*. Aflăm din *Prada* că a adus-o la el pe nepoata sa Clotilde, în vîrstă de 7 ani, fiica lui Saccard, orfană de mamă. E întîlnit îngrijind săracii și salvîndu-l de la moarte pe nepotul său Serge Mouret, în *Greșeala abatelui Mouret*. Acum are 60 de ani și trăiește la Souleïade, lîngă Plassans, împreună cu nepoata sa, Clotilde, și fidela sa servitoare, Martine.

Pensia de 6000 de franci îi ajunge pentru o existență modestă și dezinteresată. Pascal Rougon n-a păstrat decît o clientelă de prieteni și de nevoiași de la care nu scoate nici un profit material. El are, astfel, răgazul să se ocupe de studiile sale asupra problemelor eredității, pentru care și-a ales drept cîmp de experiență propria sa familie. Situația dată e nimerită pentru a-i permite lui Zola să prezinte o retrospectivă a celor 19 volume anterioare din *Familia Rougon-Macquart* și să descurce ramurile, destul de încurcate, ale stufosului său arbore genealogic. Sinteză impresionantă, *Doctorul Pascal* are uneori alura unui index și adversarii lui Zola au făcut haz de el spunînd că a vrut să dramatizeze o tablă de materii. Dacă *Doctorul Pascal* s-ar fi mărginit la rezumarea istoriei familiei Rougon-Macquart, el nu mai era roman. Dar, ultimul volum din ciclul lui Zola e, concomitent, o poveste de dragoste izvorîtă din propria inimă a autorului.

În 1888, Zola, în vîrstă de 48 ani, cunoscuse o tînără lenjereasă de 19 ani, Jeanne Rozerot, care lucra în casa lui. Ea îi devine amantă și îi dăruiește doi copii, pe Denise și Jacques în 1889 și 1891. Lipsit de copii în căsnicia lui, Zola era fericit de această paternitate întîrziată. Cum Jeanne Rozerot nu era o intrigantă, legătura ascunsă a scriitorului durează pînă la sfîrșitul vieții sale. Ca și Victor Hugo, el duce o viață dublă, un fel de bigamie clandestină, care reprezintă singura fisură într-o existență altfel perfect sobră și morală. Reacția Alexandrinei Zola e violentă, cînd, spre sfîrșitul anului 1891, află, printr-o scrisoare anonimă, de adulterul soțului ei. Încetul cu încetul, însă, ranchiuna sa se potolește. Doamna Zola se înclină în fața faptului consumat. Ea va accepta să-i cunoască pe copiii lui Zola. În cursul primului pelerinaj la Médan, cu oca-

zia aniversării morții romancierului, Denise și Jacques erau alături de Alexandrine Zola. Datorită demersurilor sale și din inițiativa sa, copiii vor fi autorizați legal să poarte numele lui Zola.

Doctorul Pascal nu e decît transpunerea literară a iubirii lui Zola pentru Jeanne Rozerot. Deși îmbătrînea, scriitorul vrea să sugereze că iubirea nu are vîrstă. Cu toată diferența enormă de vîrstă, pasiunea care-i unește pe cei doi amanți e la fel de mistuitoare ca aceea a lui Serge Mouret și a Albinei. Dealtfel, spațiul închis, izolarea care favorizează idila celor doi îndrăgostiți, e un fel de Paradou, minus vegetația luxuriantă. Clotilde, care a devenit o fată frumoasă, sănătoasă la trup și la suflet, se impune și-l atrage pe Pascal prin sinceritatea, spontaneitatea, inteligența, curajul, echitatea, care se degajă din toată ființa sa. Ea se trage din neamul Miettei, Denisei, Paulinei, Carolinei, dar „le este superioară prin duioșia ei mai caldă, mai feminină" [1]. Clotilde e singura exponentă a sexului feminin din *Familia Rougon-Macquart* în care femeia îndrăgostită se confundă cu femeia mamă. Ea îi va da un copil lui Pascal, copil postum, căci, ca și cum Zola și-ar fi presimțit sfîrșitul neașteptat, Pascal moare dintr-o criză de inimă, fericit totuși să știe că sîngele său va fi perpetuat. Concluzia optimistă a ciclului *Les Rougon-Macquart* este aceea de triumf al vieții asupra morții: „După atîția Rougon cumpliți, după atîția Macquart ticăloși, se mai născuse încă unul. Viața nu se sfia să mai creeze unul în plus, sfidîndu-se vitejește veșnicia". Împărtășind părerile lui Jules Michelet, iubirea trebuie, pentru Zola, să ajungă, logic, la căsătorie și să nu fie separată de maternitate. Moartea întîmplătoare a lui Pascal a

[1] Anna Krakowski, *La condition de la femme dans l'oeuvre d'Émile Zola*, Paris, Nizet, 1974, p. 110.

împiedicat realizarea primului ideal, dar naşterea unui nou vlăstar al familiei Rougon-Macquart anunţă de pe acum romanul *Fecunditate*.

Zola s-a identificat aşa de mult cu doctorul Pascal încît atunci cînd e silit să se exileze la Londra, în timpul afacerii Dreyfus, se înscrie la hotel sub numele de Pascal. Henri Guillemin crede, dealtfel [1], că Zola şi-a ales acest nume de împrumut pentru că-l admira mult pe Blaise Pascal, despre care mărturisea că nu cunoaşte altă figură mai elevată şi mai dureroasă.

Sub raport estetic, *Doctorul Pascal* e unul din romanele cele mai slabe din ciclul *Familia Rougon-Macquart*. Asta din cauză că Zola a sudat destul de stîngaci două teme fundamental divergente : a) lupta unui savant raţionalist contra prejudecăţilor mistice şi obscurantiste ; b) iubirea unui sexagenar şi a unei adolescente. Se adaugă, apoi, enumerarea tuturor personajelor din *Familia Rougon-Macquart*, cu evoluţia lor somatică şi psihologică, aceasta constituind esenţialul lucrărilor lui Pascal Rougon asupra eredităţii.

Zelul ştiinţific al doctorului Pascal, credinţa sa în viitorul ştiinţei, modestia şi dezinteresul său fac din el una din figurile cele mai nobile din *Familia Rougon-Macquart*. Jean Rostand care apreciază mult această frumoasă personalitate de doctor de ţară a relevat temeinicia cercetărilor sale ştiinţifice : „Nu numai că informaţia lui Zola era corectă, dar opiniile weissmanniene pe care le atribuie eroului său, doctorul Pascal, urmau să fie, într-o mare măsură, confirmate de genetica modernă, de „biologia moleculară“ care reţine

[1] V. H. Guillemin, *Zola, légende et vérité*, Paris, Julliard, 1960, p. 69.

și ea „ideea unei substanțe extrem re fine și complexe pentru a explica transmiterea caracterelor“ [1].

Printre personajele secundare din *Doctorul Pascal*, o găsim și pe mama sa, Félicité, acum în vîrstă de 80 de ani, care a rămas tot atît de rea și de arțăgoasă ca la începutul cronicii de familie a lui Zola. Bigotă, ea încearcă să distrugă hîrtiile care conțin cercetările lui Pascal, nu numai din ură împotriva științei, dar și pentru a suprima niște documente compromițătoare pentru clanul Rougon-Macquart. Prin intrigile sale ea reușește s-o îndepărteze pe Clotilde, să-și asigure complicitatea evlavioasă și ignorantă a servitoarei, Martine, făcînd să dispară în flăcări opera întregii vieți a doctorului Pascal, care moare astfel pentru a doua oară. Mai degrabă din vanitate decît din caritate, Félicité construiește un azil de bătrîni, care va purta numele de „Azilul Rougon“ și cucerește astfel din nou orașul Plassans. O figură fantasmagorică e aceea a bunicii Adélaïde Fouque care moare la 105 ani, întocmai ca un spectru al trecutului, evocînd pentru Félicité toate ticăloșiile familiei ramificate în cele două ramuri.

În recensămîntul pe care-l face Pascal Rougon personajelor din *Familia Rougon-Macquart* nu uită să menționeze animalele. Ele ocupă, într-adevăr, un loc deosebit de important în opera lui Zola, unele avînd chiar o biografie și o personalitate bine definită. Una din cele mai mari satisfacții a lui Zola a fost atunci cînd, cîțiva ani mai tîrziu, „Societatea pentru protecția animalelor“ i-a decernat un premiu. Considerăm că această dragoste constantă și profundă pentru animale este una din componentele umanismului lui Zola.

---

[1] J. Rostand, *L'oeuvre de Zola et la pensée scientifique*, „Europe“, avril—mai, 1969, p. 365.

În ciuda noroiului cu care a fost împroşcat, Zola nu avea numai duşmani. Din iniţiativa editorilor Charpentier şi Fasquelle, care publicaseră *Familia Rougon-Macquart*, admiratorii scriitorului au sărbătorit încheierea acestui ciclu de romane excepţionale printr-un mare banchet, la care au luat parte peste 200 de persoane, printre care şi cîteva mari personalităţi politice, literare, artistice ale vremii. Oratorii au fost numeroşi iar cuvintele lor au fost deosebit de calde şi pline de admiraţie. Zola, care nu era bun orator, a răspuns simplu, mulţumindu-le tuturor şi făcînd elogiul muncii. Din cuvintele lui s-a desprins limpede dorinţa de a lupta în continuare prin scris şi faptă, pentru crezul său inspirat de idealul unui viitor mai bun pentru omenire.

CELE TREI ORAŞE
(Les Trois villes)

ÎN 1881, ÎN CURSUL unei călătorii făcute în sud-vestul Franţei, pentru a se odihni după elaborarea romanului *Prăpădul*, Zola are prilejul să viziteze oraşul Lourdes unde e impresionat de spectacolul unui pelerinaj neîntrerupt spre grotă. Aşezat în Pirinei, în zona torentului de la Pau, Lourdes atrăsese atenţia lumii întregi, cînd în 1858 o copilă de 13 ani, Bernadette Soubirous, fiica unui morar, declara că o văzuse pe Fecioara Maria într-o peşteră. Conform spuselor fetiţei, un izvor puternic a ţîşnit pe locul apariţiei. În realitate, izvorul exista încă de mult, dar, crezînd într-o minune, mii de bolnavi porniră spre Lourdes, sperînd în vindecarea prin simpla scufundare în apa „miraculoasă". Clerul catolic încurajează pelerinajele, mereu mai frecvente, şi ridică, în 1864, o luxoasă basilică ce domină şi azi faimoasa peşteră. Ideea de a scrie un roman despre fenomenul de la Lourdes îşi face tot mai mult loc în mintea lui Zola, şi, ca un om ce trăieşte în viitor, chiar înainte de a fi terminat *Familia Rougon-Macquart*, revine acolo în anul următor, de data aceasta ca să

se documenteze. În momentul acela nu se gîndea decît la un singur roman. Totuşi, în timp ce-i schiţa planul, Zola observă că tot ce voia să spună în cartea sa cerea un al doilea volum, *Roma*, în care să prezinte înaltul cler, pentru care oraşul Lourdes nu era cadrul potrivit. În cele din urmă, cu înclinarea sa spre monumental şi vrînd să analizeze cauzele slăbirii bisericii catolice, concepe un nou ciclu de romane, pe care îl intitulează *Cele trei oraşe : Lourdes, Roma, Paris.*

Ansamblul ciclului *Cele trei oraşe* este o construcţie masivă şi armonioasă care păstrează viziunea ciclică din *Familia Rougon-Macquart :* trei etape din evoluţia unei conştiinţe, cea a abatelui Pierre Froment, pe drumul care duce de la credinţă la ateism. Trei ani se scurg, între fiecare din cele trei experienţe de viaţă ale lui Pierre Froment, purtător de cuvînt al ideilor şi punctelor de vedere ale lui Zola, şi al cărui defect capital este că vorbeşte mai mult decît trăieşte. Simetria este perfectă, mai ales în *Lourdes*, roman împărţit în cinci „zile", în maniera misterelor din Evul mediu, fiecare zi fiind la rîndul său împărţită în cinci capitole. Rezultă astfel o construcţie sferică de douăzeci şi cinci de capitole. *Lourdes* este un roman de tranziţie între *Familia Rougon-Macquart* şi noua concepţie estetică a lui Zola. La fel ca şi în *Doctorul Pascal*, cartea e axată pe conflictul religie-ştiinţă şi conduce cititorul în mijlocul bolnavilor care merg la Lourdes. Émile Zola călătorise a doua oară spre Lourdes într-un tren special, care transporta 850 de bolnavi. Crezînd într-o posibilă convertire a romancierului, autorităţile catolice i-au rezervat o primire deosebită. Apariţia cărţii, în 1894, i-a dezamăgit însă repede.

Redeşteptînd virulenţa anticlericală din *Cucerirea oraşului Plassans* şi menţinîndu-se în limitele obiectivi-

tăţii absolute, Zola zugrăveşte în *Lourdes* un tablou puţin măgulitor al catolicismului, denunţînd, mai ales, aviditatea clerului, care folosea faimoasa „apariţie" în scopuri financiare.

Absenţa unui personaj cît de cît viabil e compensată, în roman, de prezenţa neobosită şi tumultuoasă a mulţimii, al cărui loc este primordial. Zola surprinde cu fineţe psihologia colectivă studiată cu atenţie încă din timpul călătoriei cu trenul de la Paris la Lourdes, care dura pe atunci 22 de ore. În tren, conversaţiile se leagă în jurul iluziilor pe care toţi şi le fac în legătură cu vindecarea bolii de care suferă. Odată cu debarcarea în oraşul miraculos începe dezamăgirea... Descrierea şirului nesfîrşit de bolnavi care se îndreaptă spre peştera făcătoare de minuni este una din cele mai naturaliste pagini pe care le-a scris vreodată Zola.

Dar, lumea nu căuta numai vindecarea la Lourdes; acolo se întîlnesc unii amanţi în speranţa că nu vor fi descoperiţi de soţi; tot acolo se refugiază şi femeile nefericite în dragoste şi care-şi pun toată nădejdea în Fecioara care le va ajuta să-şi cîştige iubirea.

Zola e deosebit de aspru cu simulatorii, aceşti vindecaţi miraculoşi, plătiţi de autorităţile catolice spre a-i înşela pe credincioşi.

Plecarea din Lourdes este sfîşietoare pentru cei ce constată că nu a intervenit nici o schimbare în starea sănătăţii lor. Unii blestemă, alţii îşi pierd curajul sau sînt dezamăgiţi. Cu toate acestea, există un singur caz de vindecare în roman, cazul Mariei, — tînăra prietenă oloagă a lui Pierre Froment, — pe care Zola îl explică prin forţa tinereţii, prin autosugestie, prin cauze naturale care sînt şi la originea celor cîteva cazuri de vindecare constatate oficial şi pe care clerul le-a folosit

pentru a crea acea psihologie colectivă care-i împinge spre Lourdes, pe atîţia nefericiţi.

Cartea lui Zola îi atacă şi pe medici care, după o examinare superficială şi sumară, constată cazurile de vindecare considerate a fi miraculoase.

Lourdes este şi locul unde se joacă primul act al dramei interioare a abatelui Pierre Froment care se preoţise pentru a face pe placul mamei sale, o femeie mistică şi pioasă. Venit la Lourdes pentru a-şi întări credinţa, el şi-o pierde căci nu găseşte acolo decît farsă şi dispreţ pentru ştiinţă şi raţiune.

Congregaţia nu se înşela văzînd în *Lourdes* o lucrare anticlericală şi dezaprobînd-o. De la *Viaţa lui Isus* a lui Renan, nici o altă carte nu stîrnise atîta ură în cercurile catolice. Adevărată frescă a mizeriei umane, legănată de iluzia credinţei, *Lourdes* este o carte profund originală, unică prin tema abordată. Tehnica narativă a lui Zola ezită între folosirea din plin a documentului, descrierile morbide şi un suflu liric pe care-l găsim prezent mai ales în idila dintre Marie şi Pierre Froment. În ciuda vindecării Mariei, dragostea lor discretă nu va continua, căci ea jurase să nu aparţină nici unui bărbat dacă se vindecă. Brutalitatea unor descrieri din *Lourdes* este contrabalansată de scene gingaşe, de portrete suave ca acela al Bernadettei, prezentată ca o inocentă halucinată. Romanul *Lourdes* reprezintă în opera lui Zola o răspîntie care marchează trecerea autorului spre noi cicluri de romane.

Pentru a scrie romanul *Roma* (1896), Zola se documentează chiar la faţa locului, potrivit obiceiului său. Nimic nu lipseşte din roman: nici Roma antică cu ruinele sale, nici Roma Renaşterii, nici Roma papală, nici largile bulevarde, parcurile, bisericile, muzeele, fîn-

tînile, catacombele și nici metropola contemporană cu cartierele sărace și mizere.

Sub influența lui Lamennais, personajul principal al romanului, Pierre Froment, scrie o carte intitulată *La Rome nouvelle* (*Noua Romă*) în care preconizează reforme îndrăznețe în sînul bisericii catolice, destinate să-i reînnoiască acesteia puterea asupra societății de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Cartea este condamnată de Vatican și abatele vine la Roma pentru a încerca să o apere.

Interesant este că Zola anticipează, cu mai mult de o jumătate de secol, tentativele papei Ioan al XXIII-lea și ale Papei Paul al VI-lea de modernizare și adaptare a religiei catolice la exigențele societății contemporane.

Adevărat alter ego al lui Zola, Pierre Froment vede mai departe decît conducătorii catolicismului din acea epocă, aceștia fiind totuși supuși unei periculoase imobilități. La Roma, Pierre Froment se ciocnește de ostilitatea mediilor clericale ale Vaticanului, care-l îngrozesc pur și simplu. Aici, el nu întîlnește decît preoți ipocriți, lacomi, prelați ambițioși, intriganți, care se dedau la tot felul de mașinații, mergînd pînă la crimă. Portretul Papei Leon al XIII-lea și convorbirea sa cu Pierre Froment constituie punctul central al romanului. Leon este un papă retrograd, care nu înțelege necesitatea unei reînnoiri a bisericii catolice. În urma acestei convorbiri ultimele iluzii ale lui Pierre Froment se risipesc, nu înainte însă de a-și apăra cauza într-o tiradă înflăcărată, una din cele mai frumoase pagini din opera lui Zola.

Roma reprezintă un pas înainte pe noua cale urmată de Zola. Reflecțiile filosofice ocupă un loc mai important decît în celelalte romane. Frapat de contrastul existent la Roma, între splendoarea palatelor și mizeria

poporului de la periferie, el se îndreaptă în mod mai hotărît spre socialism şi-şi transformă parţial romanul într-o pledoarie pasionată pentru cei săraci.

Concepţia lui Zola asupra religiei, considerată ca un drog al popoarelor, se bizuie tot pe socialism. El insistă asupra bazelor economice ale religiei, asupra faptului că religia catolică a devenit o maşinărie administrativă greoaie care se sprijină numai pe bogăţie. Multe pasaje din roman demonstrează că, deşi Zola a fost influenţat mai ales de socialismul utopic, el a cunoscut, fără îndoială, şi socialismul ştiinţific.

Dacă în *Lourdes* Zola atacă mai ales aspectele ritului catolic, în *Roma* finalitatea anticlericală este mult mai puternică deoarece autorul atacă înseşi bazele filosofice ale religiei. Încă înainte de afacerea Dreyfus, romanele *Lourdes* şi *Roma* îi închid lui Zola pentru totdeauna porţile Academiei

Roma cuprinde şi o poveste de dragoste, dovedind că moravurile Renaşterii italiene se perpetuau încă în secolul al XIX-lea. Reminiscenţă romantică în opera lui Zola, povestea Bernadettei şi a lui Dario se situează pe linia povestirilor şi nuvelelor lui Musset sau Stendhal. Ea dă un caracter eteroclit romanului şi-i măreşte dimensiunea. Îndepărtîndu-se simţitor de obiectivitatea scriitorului din ciclul *Familia Rougon-Macquart*, şi fără a abandona complet recurgerea la documente, romanul *Roma* rămîne valoros prin avîntul său liric, prin elanul profund democratic şi umanitar, vizibil pînă şi în episodul sentimental, şi dovedeşte, mai puternic decît romanul *Lourdes*, noua manieră a lui Zola.

Tripticul lui Zola se încheie cu romanul *Paris* (1898). Scriitorul zugrăveşte în acest roman un tablou viu şi complet al oraşului său natal. Aspectele topografice, descrierea monumentelor, ocupă mai puţin loc decît în

Roma ; în schimb, autorul pătrunde mai adînc în mediile sociale, introducîndu-l pe cititor, rînd pe rînd, în lumea politică, în lumea afacerilor, a presei, a clerului, a savanților, a muncitorilor, a mediilor interlope cu pretenții aristocratice. El relatează, cu măiestrie, o ședință la Camera Deputaților și surprinde, pe viu, spectacolul oferit de strada pariziană. Zola oferă cititorului un Paris modern, un Paris în care, pentru prima dată în literatura franceză, personajele vorbesc la telefon, se plimbă, la Bois de Boulogne, cu bicicleta, folosesc lumina electrică și se pregătesc să fabrice automobile. Zola este deosebit de entuziasmat de cuceririle științei și ale tehnicii moderne. Dar, sub un aspect exterior plin de viață, Parisul ascunde și multe lucruri urîte. Zola atacă îndeosebi moravurile politicienilor, demagogia parlamentară, bîrfele și calomniile, șantajele, sforăriile la care se dedau politicienii pentru obținerea unui post ministerial. Cum la toate acestea se adaugă desfrîul, Zola aruncă anatema asupra familiei burgheze.

Ultimă etapă, în pierderea credinței, la Pierre Froment, *Paris* este refuzul unei societăți corupte, venale, este denunțarea unei filantropii fariseice și fără urmări eficace. În acest roman, influența directă a științei sfîrșește prin a-l desprinde definitiv pe Pierre Froment de religie. El se răspopește și, spre indignarea tuturor, se căsătorește cu Marie, de la care va avea patru fii, care vor deveni eroii romanului *Les Quatre Evangiles* (*Cele patru evanghelii*). Guillaume, fratele său, savant și inventator al unui exploziv foarte puternic, este cel care îl introduce în mediile științifice. Guillaume Froment are legături cu aripa anarhistă a mișcării socialiste. Ateu și fanatic al distrugerii, Guillaume vrea să utilizeze explozivul inventat de el, pentru a face să sară în aer biserica Sacré-Coeur din Paris. Zola pare să presimtă

forța nucleară și consecințele sale într-un război. Dar, cu o clarviziune care-l onorează, — prin intermediul savantului Berthelot, — el crede că invenția trebuie pusă în serviciul progresului și civilizației.

Lungul conflict interior al lui Pierre Froment, pendulînd între religie și știință, se termină prin condamnarea hotărîtă a celei dintîi, considerată o piedică în progresul omenirii. În felul acesta, trilogia *Cele trei orașe* se încheie cu triumful rațiunii și al științei asupra dogmatismului și a principiului autoritar. În numele rațiunii, Zola ia poziție contra anarhiei, împotriva pericolului unui extremism sforăitor. El îndeamnă tineretul la muncă disciplinată și discretă : „Adevăratul tineret se află în școli, în laboratoare, în biblioteci. Acest tineret care muncește, și nu pretinsul tineret al cenaclurilor, al manifestelor, al extravaganțelor, va aduce viitorul".

În romanul *Paris*, Zola a rupt aproape toate legăturile sale cu formula naturalistă. Un suflu nou îl animă, o încredere nouă în viață transpare de-a lungul întregului roman. Prin viziunea sa optimistă, nu lipsită, însă, de himere și confuzii ideologice asupra societății viitoare, romanul *Paris* pregătește ciclul *Cele patru evanghelii.*

Inferior romanelor *Lourdes* și *Roma*, după Armand Lanoux, pivot al ultimelor două cicluri ale lui Zola, după Nathan Kranowski, romanul *Paris* se impune, în mod sigur, prin forța de înnoire a scriitorului, care reușește să fixeze solid imaginea marelui oraș și atmosfera acestuia la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Metafora care rezumă viziunea lui Zola asupra Parisului este cea a unei tocitoare în care fierbe vinul : „Parisul era tocitoarea enormă în care toată omenirea fierbea, cea mai bună și cea mai rea, înspăimîntătoarea amestecătură a vrăjitoarelor, a pulberilor prețioase și a ex-

crementelor, de unde trebuia să iasă filtrul de dragoste și de veșnică tinerețe".

Metafora aceasta nu era prea originală, căci Théophile Gautier o folosise mai înainte într-un poem intitulat *Paris*. Balzac numea, la rîndul său, Parisul, în romanul *Les Ilusions perdues* (*Iluziile pierdute*) : „această tocitoare în fermentație", iar în *Cézar Birotteau* el vorbește despre acel „turbulent și clocotitor Paris, pe care un poet modern îl numește tocitoare". Imaginea unei tocitoare are drept punct de plecare geografia fizică, căci toate manualele menționează Bazinul parizian, dar ea capătă un sens simbolic plin de semnificație în romanul lui Zola : „Metafora tocitorii demonstrează că scriitorul împărtășea intuiția romanticilor despre un Paris dinamic, avînd o forță elementară în perpetuă mișcare." [1] Cu toate că Zola demască viciile care devorează societatea pariziană, el proclamă că Parisul a luat locul Romei ca principal centru intelectual al lumii : „El era creierul, un întreg trecut de măreții îl pregătise să devină, printre orașe, inițiatorul, civilizatorul, liberatorul".

Latura contestabilă a romanului *Paris* este intriga romanescă ce-i opune pe cei doi frați Froment, îndrăgostiți de aceeași tînără, Marie, alta decît cea din *Lourdes*. Rămas văduv, Guillaume Froment o crescuse alături de fiii săi și la 50 de ani vrea s-o ia în căsătorie, cu toată deosebirea de vîrstă — 23 de ani. Dîndu-și seama că Marie e iubită de Pierre, el renunță și Marie se va căsători cu Pierre, după răspopirea acestuia. Din păcate, Marie este o simplă siluetă fără consistență, simbol abstract al virtuții feminine, adăugîn-

[1] Nathan Kranowschi, *Paris dans les romans d'Émile Zola*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 147.

du-se la lista personajelor fără viață care diminuează forța epică a romanului.

Formînd cele trei elemente ale unui triptic, *Lourdes*, *Roma*, *Paris* pot fi citite separat, dar ansamblul lor e mai unitar decît cel al ciclului *Familia Rougon-Macquart*. Ideea conducătoare a ciclului nu poate fi surprinsă decît urmărind evoluția lui Pierre Froment, procesul complex al eliberării conștiinței sale de sub imperiul dogmelor religioase. Mai puțin cunoscute decît *Familia Rougon-Macquart* și, din această cauză, judecate adesea mai în fugă, *Cele trei orașe* reprezintă o operă semnificativă în creația lui Zola, păstrîndu-și o actualitate de necontestat.

PROZA POLITICĂ A LUI ZOLA: „ACUZ!"
(„J'Accuse!")

ÎN VREMEA CÎND ZOLA elabora *Cele trei oraşe*, viaţa politică şi socială a Franţei a fost violent zguduită de faimoasa afacere Dreyfus care urma să aibă consecinţe neaşteptate pentru viaţa şi creaţia scriitorului.

În luna septembrie 1894, un agent al contra-spionajului francez descoperise într-un coş de hîrtii al ambasadei germane din Paris o scrisoare anonimă — numită de aici înainte *borderoul* — în care erau enumerate mai multe documente secrete cu privire la apărarea naţională. Ministerul Războiului procedează la o anchetă. Avînd în vedere conţinutul borderoului, autorul său trebuia să fie un ofiţer de Stat Major, aparţinînd probabil artileriei. Bănuielile cad pe căpitanul Alfred Dreyfus care îndeplinea cele două condiţii, fiind, pe deasupra, şi de origine israelită. Scrisul din borderou semăna, într-adevăr, cu acela al lui Dreyfus, fără să fie, totuşi, identic. Din cinci experţi grafologi consultaţi, trei au susţinut identitatea celor două scrisuri, în timp ce ceilalţi doi au considerat că ele aparţin unor

persoane diferite. Dreyfus este, totuşi, arestat şi acuzat de înaltă trădare. Mediile reacţionare franceze, monarhişti, clericali, antisemiţi profită de acest fapt pentru a monta o campanie demagogică împotriva evreilor. Autor al unei cărţi apărute în 1886, *Franţa evreiască*, Edouard Drumont întreţine o atmosferă de ură şi îndeamnă la violenţă. Condamnat la deportare pe viaţă în Insula Diavolului, în largul ţărmului Guyanei franceze, Dreyfus e degradat la 5 ianuarie 1895, în mijlocul insultelor unei mulţimi de exaltaţi urlînd „moarte trădătorului".

În seara aceleiaşi zile, Zola cina la Alphonse Daudet, unde fiul acestuia, regalistul Léon Daudet, povesteşte, într-o stare de supraîncordare plină de ură, scena degradării la care asistase. Şocat de dispoziţia şovină a lui Léon Daudet, Zola e, totuşi, convins de vinovăţia lui Dreyfus, aşa cum era prezentată, dealtfel, de toate ziarele. Întors recent din Italia, scriitorul era absorbit de compunerea romanului său, *Roma*.

Dar, afacerea Dreyfus era departe de a se fi terminat. În luna martie 1896, contra-spionajul francez mai descoperă într-un coş de hîrtii al ambasadei germane la Paris un bilet adresat comandantului Esterhazy, din armata franceză, dovedind că acesta întreţinea relaţii cu o putere străină. Colonelul Picquart, şef al serviciului de spionaj, întreprinde o anchetă din care rezultă că Esterhazy, de origine austriacă, ofiţer francez de o moralitate dubioasă, era plin de datorii, trăind din expediente şi practici ilicite. Se constată, pe de altă parte, că scrisul său e identic cu acela din faimosul borderou, atribuit lui Dreyfus. Colonelul Picquart îi informează imediat pe superiorii săi despre descoperirea făcută. Totuşi, generalul Billot, ministrul de război, refuză categoric să redeschidă dosarul lui Dreyfus, pretextînd

că aceasta ar compromite Statul Major și Justiția. Pentru a-i închide gura colonelului Picquart, îl trimite în Algeria să comande o garnizoană la granița cu Sahara. Se credea, din nou, că afacerea Dreyfus e clasată. Însă, fără a se ține seama de Zola.

În noiembrie 1896, un ziar publică facsimilul borderoului pe baza căruia fusese condamnat Dreyfus. Un bancher, al cărui client fusese Esterhazy, recunoștea scrisul acestuia. Mathieu Dreyfus, fratele căpitanului, pretinde atunci revizuirea procesului. Autoritățile judiciare sînt obligate să-l inculpe pe Esterhazy. Sînt descoperite scrisori în care acesta dovedea sentimente ostile Franței. Procesul care urmează se termină, însă, cu achitarea lui Esterhazy, felicitat de propriii săi judecători și aclamat de mulțime.

Viu contrariat de această sentință nedreaptă, Zola începe să se intereseze mai îndeaproape de afacerea Dreyfus. Nimic nu-l obliga să părăsească liniștea biroului său de lucru și bunăstarea căminului său. „Nimic, afară doar de conștiința sa (...) Cauza unui nevinovat se confundă pentru el cu aceea a omenirii : servind pe una, el servește pe cealaltă" — spune Jean Fréville [1].

Convins de nevinovăția lui Dreyfus și în urma unei documentări aprofundate, potrivit obiceiului său, Zola se hotărăște să intervină public în această afacere, în luna noiembrie 1897. El publică în „Le Figaro" trei articole care produc senzație. Primul articol, care-l omagiază pe președintele Senatului, Scheurer-Kestner, pentru viguroasa sa luare de poziție în favoarea lui Dreyfus, se termină prin declarația înflăcărată : „Adevărul e în mers, și nimic nu-l va opri..." Cînd, mai tîrziu, Zola

[1] J. Fréville, *Zola, semeur d'orages*, Paris, Edit. Sociales, 1952, p. 129.

va strînge într-un volum toate articolele cu privire la afacerea Dreyfus, îl va intitula *Adevărul în mers*. După al treilea articol, directorul ziarului „Le Figaro" refuză să-i acorde paginile ziarului său lui Zola care risca să-l facă să-şi piardă abonaţii conservatori. Scriitorul nu dezarmează şi se hotărăşte să publice broşuri independente care nu ar angaja pe nimeni altul decît pe sine însuşi. El le concepe sub formă de scrisori destinate să lămurească opinia publică. Prima, pe care o intitulează *Scrisoare către tineret*, adoptă un stil înflăcărat, amintind de debuturile sale literare: „Tineret, tineret! fii întotdeauna cu dreptatea. Dacă ideea de dreptate s-ar întuneca în tine, tu ai merge spre toate primejdiile." Urmînd imediat după *Scrisoare către Franţa*, achitarea lui Esterhazy, la 11 ianuarie 1898, îl umple de indignare pe Zola. El redactează imediat o *Scrisoare d-lui Félix Faure, preşedinte al Republicii*, pe care intenţiona s-o publice în presă ca să-i asigure o difuzare mai largă şi mai rapidă. Se gîndeşte la „L'Aurore", ziar de stînga, fondat de curînd, al cărui suflet era Georges Clemenceau. Redacţia ascultă, uimită, textul lui Zola, şi hotărăşte publicarea lui imediată. Georges Clemenceau propune, însă, un titlu mai impetuos şi lapidar: *Acuz*, ceea ce Zola acceptă. Astfel, la 13 ianuarie 1898, apărea una din acele lucrări a căror influenţă asupra maselor a fost excepţională. Efectul a fost fulgerător. În cîteva ore 300 de mii de exemplare din „L'Aurore" au fost, pur şi simplu, smulse din mîinile vînzătorilor de ziare. Aliniate ca nişte strofe de o perfectă simetrie clasică, acuzaţiile lui Zola cădeau ca nişte lovituri de ciocan asupra capetelor principalilor vinovaţi de eroarea judiciară comisă împotriva lui Dreyfus.

„Acuz pe locotenent-colonelul du Paty de Clam de
 a fi fost autorul diabolic al erorii judiciare, ca un

inconştient, îmi place să cred, şi de a fi apărat apoi opera sa nefastă, de trei ani încoace, prin manevrele cele mai bizare şi mai vinovate.

„Acuz pe generalul Mercier de a se fi făcut complice, cel puţin prin slăbiciune de spirit, al uneia din cele mai mari nedreptăţi a secolului.

„Acuz pe generalul Billot de a fi avut în mînă probele sigure ale nevinovăţiei lui Dreyfus şi de a le fi înăbuşit, de a se fi făcut vinovat de această crimă de lèse-omenie şi de lèse-justiţie, într-un scop politic şi spre a salva statul-major compromis.

„Acuz pe generalul Boisdeffre şi pe generalul Gouse (...)

„Acuz pe generalul de Bellieux (...)

„Acuz pe cei trei experţi în scriere (...) etc., etc."

Zola îşi încheie pamfletul pe un ton patetic :

„Aducînd aceste acuzaţii, ştiu că mă aflu sub incidenţa articolelor 30 şi 31 din legea presei din 29 iulie 1881, care pedepseşte delictele de defăimare. Iar eu mă expun voluntar."

Răsunetul manifestului *Acuz !* a fost extraordinar. Turbării mediului de dreapta i se opune entuziasmul tuturor oamenilor cinstiţi din Franţa, îndrăgostiţi de dreptate. Mai vădit ca oricînd, ţara se împarte în două : dreyfusarzii, partizani ai lui Dreyfus, convinşi de nevinovăţia sa, şi anti-dreyfusarzii care nu admit sau nu vor să admită că ar fi putut fi comisă o eroare judiciară. Viaţa publică din Franţa e zdruncinată. Au loc chiar drame de familie, sînt soţi care se despart, copii care-şi părăsesc casa părintească. Intervenţia curajoasă a lui Zola, conţinutul incendiar din *Acuz !* fac uneori să se uite calităţile literare de prim ordin ale pamfletului. De la *Catilinarele* lui Cicero nu se mai auzise un rechizitoriu care să aibă atîta forţă. Cu *Acuz !*, Zola se

înscrie în istoria pamfletului francez ca un demn succesor al *Provincialelor* lui Pascal, al *Memoriilor* lui Beaumarchais, al pamfletelor lui Voltaire ori ale lui Paul-Louis Courier. Exact ca Voltaire, el coboară în arena socială pentru a lua apărarea unui nevinovat împotriva nedreptății Justiției. Mai puțin înclinat spre ironie decît precursorii săi, Zola dă cale liberă, ca un om care vorbește deschis, pasiunii sale pentru adevăr și dreptate. Numeroasele fraze interogative și exclamative din *Acuz !* trădează agitația sufletului său. Cadența ca de ciocan a frazelor lui Zola, de o limpezime de cristal, este o dovadă strălucită a talentului său de polemist aflat în germene încă din *Urile mele*, apărut cu 30 de ani mai devreme.

Anti-dreyfusarzii sînt înnebuniți de acuzațiile directe ale lui Zola. Numai la cîteva ore după apariția lui *Acuz !*, la Cameră, deputatul catolic Albert de Mun cere imperios guvernului să-l urmărească pe Zola. Deputații socialiști, Jules Guesde și Jean Jaurès, iau apărarea scriitorului, dar ei reprezintă evident o minoritate. Zola e dat în judecată, odată cu Perreux, girantul ziarului „L'Aurore", un fost comunard. Și astfel, la procesul Dreyfus, se adaugă acum procesul Zola, care se desfășoară într-o atmosferă furtunoasă. Scriitorul e apărat de maestrul Labori care va rămîne de atunci unul din cei mai mari avocați din istoria Franței. Perreux îi are ca apărători pe Albert Clemenceau și pe fratele său Georges, care, cu toate că era medic, obținuse dreptul de a-l apăra pe acuzat. Printre martorii apărării erau : colonelul Picquart, Jean Jaurès, Scheurer-Kestner, Anatole France etc. Sala tribunalului e plină de ofițeri reacționari și de huligani care strigă: „moarte lui Zola !" și-i amenință pe cei care-l aplaudă pe Labori. Președintele e de o parțialitate revoltătoare. El îi între-

rupe de zeci de ori pe avocații apărării cu formula invariabilă : „întrebarea nu va fi pusă". Calm și nepăsător, Zola are o singură ripostă tăioasă, cînd generalul Pellieux îl acuză de a fi fost lipsit de patriotism pentru că nu participase la războiul din 1870—1871 : „Sînt mai multe feluri de a servi Franța. Putem s-o servim cu spada și cu pana. D-l general Pellieux a cîștigat, desigur, mari victorii. Eu le-am cîștigat pe ale mele. Prin operele mele, limba franceză a fost dusă în lumea întreagă, am și eu victoriile mele. Las moștenire posterității numele generalului Pellieux și pe acela al lui Émile Zola : ea va alege !" La sfîrșitul dezbaterilor, scriitorul face juriului o scurtă declarație, care se termină cu cuvintele profetice : „N-am vrut ca țara mea să rămînă în minciună și nedreptate. Pot fi lovit aici. Într-o zi, Franța îmi va mulțumi că am ajutat-o să-și salveze onoarea !"

Zola e condamnat la un an închisoare și 3 000 de franci amendă, iar Perreux la patru luni închisoare și aceeași amendă. Romancierul e șters din rîndul cadrelor Legiunii de Onoare. După recursul la Casație, procesul reîncepe, de data asta la Versailles. Condamnarea rămîne aceeași. Prietenii lui Zola îl imploră, în interesul afacerii Dreyfus, să se exileze. După o discuție furtunoasă la locuința editorului Charpentier, credincios prieten al lui Zola, scriitorul acceptă, în silă, să plece clandestin la Londra. Începe pentru el o perioadă de exil în timpul căreia un val de reacțiune bîntuie în Franța. Funcționari publici, învățători, profesori, ofițeri care arătaseră sentimente dreyfusarde, sînt concediați. Au loc manifestații reacționare în mai multe orașe din Franța, urmate de agresiuni armate. În fața desfășurării forțelor de dreapta, detașamentele democratice, mobilizate de exemplul lui Zola, se regrupează.

Numeroşi scriitori, artişti, savanţi, părăsesc expectativa lor comodă şi intră în rîndurile militanţilor dreyfusarzi. Îl menţionăm, în primul rînd, pe Anatole France şi, alături de el, pe Edmond Rostand, Sully Prudhomme, Octave Mirbeau, Victorien Sardou, G. Courteline, Tristan Bernard, G. de Porto-Riche, Marcel Proust, Marcel Prévost, André Gide, Victor Margueritte, Paul Alexis, contesa de Noailles, Maurice Paléologue, Gaston Paris, Michel Bréal, Paul Longevin, Jean Perrin etc.

Înscris la hotel sub numele transparent de domnul Pascal, Zola îşi organizează exilul în Anglia într-un mod activ. El concepe aici un nou ciclu epic : *Cele patru evanghelii*, din care realizează primul volum, *Fecunditate*. Agitaţia interioară, produsă de afacerea Dreyfus, lasă urme pregnante în această operă. Zola primeşte vizita prietenilor săi din Franţa, mai cu seamă a lui Jaurès şi a lui Labori. El se dedă, în timpul liber, ocupaţiilor sale favorite ca : mersul cu bicicleta şi arta fotografiei. Dar, în timpul exilului silit al lui Zola, evenimentele se precipită în Franţa. Guvernul se schimbă, şi noul ministru de război, generalul Cavaignac, ordonă un supliment de anchetă ca să se precizeze mai bine răsunetul pretinsei trădări a lui Dreyfus. Se examinează din nou dosarul procesului şi se descoperă că una din piesele, pe baza căreia se ajunsese la stabilirea vinei condamnatului, era un fals. Colonelul Henry, şeful Biroului de informaţii al Ministerului de Război, mărturiseşte că el, personal, a comis falsul, dar acţionînd din ordin, în scopuri patriotice ! Arestat, colonelul Henry se sinucide în celulă. Această lovitură de teatru provoacă derută în tabăra anti-dreyfusardă. Esterhazy fuge în străinătate, generalii Pellieux şi Boisdeffre îşi dau demisia. La Londra, unde se stabilise,
 Esterhazy declară public că el era, într-adevăr, autorul

„borderoului" imputat lui Dreyfus şi mărturiseşte că a avut relaţii cu ataşatul militar german la Paris. După şocul acestor revelaţii, revizuirea procesului Dreyfus nu mai poate fi împiedicată. Guvernul francez e silit să sesizeze, chiar el, Curtea de Casaţie. Sentinţa dată în procesul Dreyfus e casată, ceea ce înseamnă că trebuie să fie rejudecat.

La două zile după această măsură şi după 11 luni de exil, Zola se întoarce în Franţa. Deşi condamnarea sa nu fusese anulată, autorităţile nu se grăbesc deloc să-l pedepsească. El va beneficia, în 1900, de o amnistie pe care o va califica drept „comedie infamă care vrea să dea o nuanţă de mărinimie patriotică unei măsuri nedrepte şi de laşitate universală". Între timp, readus din Insula Diavolului, Dreyfus apare din nou în faţa unui juriu, de data asta la Rennes. Cu toate dovezile de nevinovăţie, tribunalul militar din acest oraş îl condamnă pe Dreyfus, spre stupefacţia întregii lumi, la 10 ani de detenţie. În cursul dezbaterilor, maestrul Labori, atunci apărător al lui Dreyfus, e obiectul unei tentative de asasinat. Într-un articol din „L'Aurore", Zola îşi strigă indignarea în fraze patetice.

La zece zile după noua condamnare a lui Dreyfus, preşedintele Republicii, Émile Loubet, care îi urmase lui Félix Faure, îl graţiază. Dar graţierea, survenită în luna septembrie 1899, nu era decît un act de clemenţă, lăsînd, de fapt, intactă prezumţia. Oricît ar părea de curios, vor fi necesari încă şapte ani de lupte aspre pentru a obţine reabilitarea judiciară a lui Dreyfus, adică recunoaşterea legală a nevinovăţiei sale. Abia în 1906, Georges Clemenceau, devenit prim-ministru al unui guvern în care, fostul colonel Picquart, avansat la gradul de general, era ministru de război, smulge autorităţilor judiciare hotărîrea finală a unui proces care nu durase

mai puțin de 12 ani, aducînd Franța la doi pași de războiul civil. Din nefericire, Zola nu s-a putut bucura de această victorie. La 29 septembrie 1902, el a fost găsit mort în camera sa, asfixiat de o emanație de carbon. Versiunea oficială a vorbit de un accident stupid, dar ipoteza crimei n-a fost îndepărtată. O anchetă întreprinsă în 1953 de scriitorul Jean Bedel, care i-a interogat pe ultimii martori ai morții lui Zola, a stabilit că, în apartamentul scriitorului, căminul fusese astupat într-adins de o mînă criminală. În cartea sa din 1962, *Bună ziua, domnule Zola*, Armand Lanoux se raliază și el la această concluzie. Dealtfel, inamicii lui Zola, care jubilau, i-au anunțat moartea, în „La libre parole" sub titlul : „Un fapt divers naturalist : Zola asfixiat". În ziua funeraliilor lui Zola, Anatole France i-a adus un omagiu, spunînd că el reprezentase „un moment al conștiinței umane". În 1908, în urma unei viguroase campanii duse de Jaurès și de alți prieteni ai lui Zola, cenușa sa a fost transferată la Panteon.

Examinînd dosarul afacerii Dreyfus, sîntem surprinși, astăzi, că a putut fi comisă o astfel de eroare judiciară și că au fost necesare atîtea eforturi pentru a o repara. În realitate, nefericitul căpitan Dreyfus nu fusese decît un pion într-o luptă în care se înfruntau cele două tabere din Franța : reacțiunea și progresul. Zola și toți cei care au luptat să-l salveze pe Dreyfus își dădeau seama că nu o făceau numai pentru a fi recunoscută nevinovăția unui om, ci și ca să apere astfel dreptatea, adevărul, democrația, progresul.

„Dreyfusismul se identifica astfel — după opinia lui A. Thibaudet — cu principiile Revoluției franceze, cu educația civică, cu spiritul republican". [1] Înfrîngerea

[1] A. Thibaudet, *Histoire de la littérature française, de 1789 à nos jours*, Paris, Stock, 1936, p. 416.

reacțiunii a fost urmată, în Franța, de o perioadă de progres democratic și de laicizare. Pozițiile republicanilor au fost definitiv consolidate, în detrimentul monarhiștilor care n-au mai reușit niciodată să constituie o forță în Franța.

Afacerea Dreyfus a avut puternice ecouri în literatură. Anatole France, Roger Martin du Gard, Marcel Proust, André Gide, Jules Renard și alți scriitori i-au acordat un spațiu larg în operele lor. Zola însuși i-a consacrat, sub forma unei ficțiuni romanești, ultimul său roman, *Adevărul*. Ciclul *Celor patru evanghelii* capătă, dealtfel, o orientare umanitară care se resimte vizibil de zdruncinarea produsă în viața sa de afacerea Dreyfus. Preluînd ștafeta de la Voltaire și Hugo, el devine tipul desăvîrșit al scriitorului cetățean, al intelectualului militant. Consecința cea mai insolită a angajamentului hotărît al lui Zola în afacerea Dreyfus a fost încercarea constantă a criticii și istoriei literare de dreapta de a-i înnegri și minimaliza opera și, prin ricoșeu, de a pune la îndoială valoarea curentului naturalist.

CELE PATRU EVANGHELII
(Les Quatre Évangiles)

IEȘITE, PE DE O PARTE, din zdruncinarea psihică provocată de afacerea Dreyfus, pe de alta, din satisfacția tîrzie a paternității, *Cele patru evanghelii* sînt așa de diferite de *Les Rougon-Macquart* încît e greu să crezi că aparțin aceluiași autor. Într-adevăr, *Cele patru evanghelii* marchează desprinderea totală a lui Zola de procedeele naturaliste, dovedind însă și o slăbire a talentului său epic. Nu e mai puțin adevărat că judecățile, în general defavorabile acestui ciclu, sînt datorate, de cele mai multe ori, lipsei unui examen serios al noii formule a lui Zola.

După trilogia *Cele trei orașe*, ciclul *Cele patru evanghelii* a fost conceput ca o tetralogie care trebuia să cuprindă volumele: *Fecunditate*, *Munca*, *Adevărul*, *Dreptatea*. Numai primele trei au fost realizate (apariția romanului *Adevărul*, în 1903, a fost postumă), moartea neașteptată a lui Zola, în 1902, nelăsînd *Dreptatea* decît în stadiul de schiță (cîteva note, cîteva tăieturi din ziare). Cele trei volume realizate sînt, spre deosebire de ciclul *Cele trei orașe*, mai puțin sudate unul de celă-

lalt, singura legătură exterioară fiind calitatea de fraţi a eroilor principali, fiii lui Pierre Froment care poartă numele evangheliştilor, Matei, Luca, Marcu, Ioan, acesta din urmă, din nefericire, neprinzînd viaţă. Unitatea ciclului *Cele patru evanghelii* e, totuşi, asigurată de concepţia lor mesianică, de structura lor de poeme lirice.

Scris în timpul exilului silit al lui Zola în Anglia şi apărut în 1899, *Fecunditate* a fost bine primit de aceia care găseau în el o renegare a naturalismului. Romanul este un imn închinat femeii fecunde, familiilor numeroase, fertilităţii poporului francez. Problema demografică îl preocupa pe Zola de mult timp, ritmul foarte lent de creştere a populaţiei Franţei fiind un motiv de nelinişte pentru el. Într-un articol, publicat în 1896 în „Figaro", intitulat „Depopulare" (care va fi inserat în volumul *Noua campanie* din 1897), Zola mărturisea că era tentat să scrie un roman al cărui titlu ar fi fost *Lepădatul* (*Le Déchet*), un strigăt de alarmă privind criza natalităţii în Franţa. Zola deplînge absenţa copilului în multe opere literare : „copilul nu apare aproape niciodată, pentru că e stînjenitor şi neelegant ; copilul a încetat de a fi literar". Era într-asta, poate, şi mărturisirea unei căinţe, pentru că numărul copiilor e destul de redus în *Familia Rougon-Macquart*. E sigur, pe de altă parte, că glorificarea maternităţii este, la Zola, o consecinţă a legăturii sale cu Jeanne Rozerot care i-a dăruit copiii de care căsătoria sa legală îl lipsise.

Zola povesteşte în *Fecunditate* istoria familiei întemeiate de Mathieu Froment şi Marianne, nume care simbolizează Republica franceză. Ei nu vor avea mai puţin de 12 copii. Copiii perechii Froment sînt cu toţii prolifici, unul dintre ei, Nicolas, va avea 18 copii, după ce s-a stabilit cu soţia sa Lisbeth, în Senegal, dintre care

16 în viață. Rasa cuplului Froment se perpetuează repede, astfel încît, la finele romanului, Mathieu și Marianne sărbătoresc 70 de ani de căsătorie, înconjurați de 158 de copii, nepoți și strănepoți, formînd o familie de dimensiuni biblice, al cărei patriarh e Mathieu, în vîrstă de 90 de ani. „Fecunditatea e marea triumfătoare, ea face eroii pașnici, care supun pămîntul, populîndu-l" — aceasta e concluzia acestei exaltări a maternității și a familiei, care se asociază unei concepții rousseau-iste a vieții.

Propaganda pentru familiile numeroase e dublată în *Fecunditate* de o dezaprobare vehementă a perechilor care nu au copii. Zola ia poziție împotriva tendinței familiilor burgheze de a se limita la un singur copil, din cauza problemelor de moștenire. E de la sine înțeles că toate aceste idei nu sînt expuse prozaic, dintr-o dată, ci sînt materializate în situații concrete, de personaje individualizate. Principalul defect al acestora e că nu trăiesc sub ochii cititorului, căci autorul le-a creat dintr-o bucată, doar pentru a ilustra concepțiile sale. Interesul provocat de cartea lui Zola, actualitatea ei incontestabilă chiar în zilele noastre, se datorează suflului poetic cu care e străbătută de la un cap la celălalt, în așa măsură încît *Fecunditate* e mai repede un lung poem în proză decît un roman. Cea mai mare parte a cărții e scrisă pe un ton liric care preamărește viața de familie sănătoasă moral și fizic, proslăvind iubirea conjugală și munca dătătoare de fericire individuală ca și de vigoare popoarelor. *Fecunditate* e un poem simbolic care, odată cu zugrăvirea unei imagini idilice și paseiste a societății, e pătruns de un mesaj optimist îndreptat spre un viitor de liniște și de armonie universală.

Cine citește *Fecunditate* e izbit de construcția sa armonioasă care ține seama de legile simetriei, mai mult

decît oricare alt roman al lui Zola. Împărțit în șase cărți, conținînd fiecare cinci capitole, *Fecunditate* pare să aibă obsesia numărului doisprezece, cu multiplii și submultiplii săi. Marianne are 12 copii. La nunta unuia din fiii săi, 24 de invitați se așază în jurul mesei; Zola nu uită să sublinieze că asta face două duzine: „Erau douăzeci și unu la masă, dar mai erau ceilalți trei micuți, la masa cea mică (...), așadar cu toții erau 24, o cifră rotundă, două duzine". Un personaj secundar, Constance Beauchêne, îl caută timp de doisprezece ani pe un fiu natural al soțului său. Un alt personaj, Victor Moineaud, avea 6 copii, 3 băieți și 3 fete, la mai puțin de 36 de ani. În ce privește uzina Beauchêne, împărțită în 6 părți egale, vîndute din *2* în *2* ani, una cîte una, ea devine la capătul a *12 ani* proprietatea unuia dintre fiii lui Mathieu Froment. Contabilul Morange aspiră, și el, nu să aibă 12 copii ca Froment, ci să încaseze un salariu de 12 mii de franci, ceea ce i-ar permite să ducă viața de lux a burgheziei. După Auguste Dezalay, numărul 12 joacă un rol așa de mare în *Fecunditate*, pentru că el e simbolul puterii de multiplicare și de reproducere. Și tot el afirmă: „ ... această atracție pentru simetrii, dovadă a vocației sale de constructor și de arhitect, precum și această obsesie a numerelor legată în cele din urmă de voința sa de a cerceta secretele unui dinamism optimist și cuceritor, dau discursului lui Zola, atît de clar în aparență, farmecul și misterul unui limbaj cifrat" [1].

Ceea ce mai distinge esențial *Fecunditate* de ciclul *Familia Rougon-Macquart* și chiar de *Cele trei orașe* sînt coordonatele temporale. Pentru prima oară, într-un roman de Zola, acțiunea se desfășoară de-a lungul unei

[1] A. Dezalay, *Lectures de Zola*, Paris, A Colin, 1973, p. 257.

întinse perioade : la începutul romanului, Mathieu Froment are 20 de ani, iar la sfîrşit — 90.

Scris în perioada furieristă a creaţiei lui Zola, romanul *Fecunditate* îi este tributar filosofului socialist utopic nu numai prin unele idei ale sale, dar şi prin construcţia simetric echilibrată şi fetişul cifrelor de care este traversat. Punctul culminant al simetriei îl constituie cartea a IV-a din roman, în care fiecare din cele cinci capitole începe cu acelaşi paragraf, care sugerează scurgerea lentă şi paşnică a timpului şi se termină cu un paragraf final identic, asemenea unui leitmotiv : „Mai trecură doi ani. Iar în timpul acestor doi ani, Mathieu şi Marianne avură încă un copil, o fetiţă".

În aceste începuturi obsedante de capitol, intervalul de doi ani se repetă de patru ori, o singură dată Zola variindu-l cu multiplul doi, care este patru, interval în care se nasc, însă firește, doi copii : „Trecură patru ani. Şi în timpul acestor patru ani, Mathieu şi Marianne avură încă doi copii, o fată la sfîrşitul primului an şi un băiat după al treilea". Dacă la începutul capitolelor menţionate refrenul este uşor modificat în funcţie de sexul noului născut, sfîrşiturile de capitol sînt toate identice, ca o melopee : „Era tot opera cea mare, opera cea bună, opera fecundităţii care se întindea pe pămînt şi prin femeie, biruind distrugerea, creînd mijloace de trai fiecărui nou copil, iubind, dorind, luptînd, muncind în suferinţă, mergînd fără-ncetare spre mai multă viaţă, spre mai multă speranţă". Visul utopic al lui Zola asociază astfel femeia şi glia, legate prin aceeaşi forţă a fecundităţii.

Munca — roman ce începe să apară încă de la 1 decembrie 1899, în ziarul „L'Aurore", dar care nu va fi publicat în volum decît în 1901 — e ultima carte apărută în timpul vieţii lui Zola. Scriitorul se gîndea

la ea încă din timpul exilului în Anglia, unde cere să i se trimită lucrările lui Fourier, Saint-Simon, Proudhon, Cabet, Pierre Leroux etc. Întors în Franța, Zola vizitează uzinele metalurgice de la Unieux, nu departe de Saint-Etienne, ceea ce dovedește că metoda documentării continuă să dețină rolul principal în geneza romanelor sale. *Munca* este primită în mod diferit, în funcție de mediile politice. Ziarele de dreapta sînt mute sau ostile. Cîțiva teoreticieni socialiști au unele rezerve, deoarece concluziile romanului sînt destul de departe de socialismul științific.

Jean Jaurès salută în Zola pe poetul revoluției sociale declarînd : „Revoluția socială și-a găsit în sfîrșit poetul“ [1].

Jaurès nu se înșela ; *Munca* e mai puțin roman decît poem epic, este o epopee socialistă glorificînd activitatea productivă a omului. La mai mult de o jumătate de secol după *Păcatul Domnului Antoine* de George Sand, Zola concepe și el crearea unui falanster după indicațiile lui Charles Fourier. Ziditorul societății comuniste este, în *Munca*, al doilea fiu al lui Pierre Froment, Luc. La el, visul se unește cu o energie neobosită care îl susține în cele mai grele momente de deznădejde. În uzina pe care în parte a cumpărat-o și a creat-o, în concurență cu oțelăriile vecine, el trebuie să învingă mai întîi spiritul conservator și de rutină al lucrătorilor care nu înțeleg sensul inovațiilor sale. Luc Froment e huiduit, bătut cu pietre, ba, mai mult, un lucrător declasat încearcă să-l asasineze. Dar, încetul cu încetul, oamenii încep să-și dea seama de avantajele obținute prin sistemul instaurat de Luc.

[1] J. Jaurès, *La Petite République*, 23—25 aprilie 1901, citat după Maurice Le Blond, *Notes et commentaires à Travail*, Paris, Bernouard, f.d.

În uzina sa se lucrează doar 4 ore pe zi, timpul liber e bine organizat, învățămîntul e gratuit, sînt deschise cantine gratuite și e inaugurată o casă de convalescență pentru copiii debili și tinerele mame. Mai presus de orice sînt cuceririle extraordinare ale științei și tehnicii moderne care oferă condiții de viață și de muncă ideale. Cuptorul electric, introdus în procesul de fabricație, asigură o producție sensibil crescută în raport cu trecutul. Pătrunzînd în case, puterea fantastică a electricității schimbă total modul de viață al oamenilor. Cu o intuiție surprinzătoare, Zola presimte civilizația „butoanelor" secolului al XX-lea : „Ajungea numai să răsucești niște butoane și casa se lumina și primea căldură, mîncarea se gătea electric și diversele mașini meșteșugărești sau instalații de folosință domestică începeau să funcționeze. Zi de zi fuseseră create tot felul de mici mecanisme, unele mai ingenioase decît altele, destinate menajului, ele ușurînd munca femeilor și înlocuind truda mîinilor prin activitatea automatelor". Luc Froment se deplasează prin uzina sa, de la un sector la celălalt, într-o mașină electrică ; străzile și aleile sînt luminate tot electric. În perioada în care Zola scria *Munca*, electricitatea era un bun dobîndit prin inteligență umană, iar el nu face decît să-i prevadă aplicațiile în societatea zilelor noastre, ceea ce dă romanului său o notă de anticipație. Dar Zola rivalizează cu Jules Verne în domeniul romanului științifico-fantastic, atunci cînd imaginează „navigația aeriană", radioul, televiziunea :

„Fără îndoială că nu va trece multă vreme și omul va descoperi navigația aeriană și va cuceri spațiul nesfîrșit. Și, poate mîine, chiar, tot el va comunica de la un capăt la celălalt al pămîntului fără nici un fel de fire sau cabluri. Cuvîntul omenesc, faptele și figurile oa-

menilor vor face înconjurul lumii cu rapiditatea fulgerătoare a luminii..."

Intuiția de vizionar a lui Zola prevede criza de energie cu care omenirea va fi confruntată cîndva și propune chiar unele soluții interesante. El mai întrevede și posibilitatea de a se capta căldura solară spre a o transforma în energie electrică: „era vorba să se lucreze direct cu energia solară, să se capteze căldura emanată de el și să se transforme cu ajutorul unor aparate speciale, în electricitate, pe care după aceea va trebui s-o înmagazineze în cantități cît mai mari..."

Odată cu încrederea în forța nelimitată a științei, Zola e conștient și de pericolul pe care-l poate reprezenta folosirea ei în scopuri destructive. Găsim în *Munca* o uimitoare anticipație a spectacolului îngrozitor oferit de războaiele mondiale care au devastat secolul al XX-lea. Această viziune așa de clară a viitorului, luminos ori dramatic, e facilitată, estetic vorbind, de spațiul temporal al romanului *Munca*, în care, ca și în *Fecunditate*, acțiunea se întinde pe o lungă perioadă, ce depășește cu mult zorii secolului al XX-lea. Dimensiunile temporale din roman sînt puse în relief prin refrene care punctează ritmul lent al cursului vieții, al curgerii timpului.

Regăsim și aici tema copilului ca unică legătură trainică a cuplului, precum și multe idei despre educație, ale lui Zola. Romanul ni-l relevă pe Zola ca precursor al unor metode moderne de învățămînt.

Unele aspecte ale vieții întrezărite de Zola pot părea oarecum desuete astăzi, dar elanul generos și optimismul transmise de romanul *Munca* fac această operă mai actuală decît este ea catalogată, de obicei, de istoria literară. Tributar doctrinei socialiștilor utopici, romancierul crede, naiv, că activitatea și existența unui grup restrîns

de indivizi poate fi izolată de ansamblul colectivității umane. El consideră, tot la fel de naiv, că o societate socialistă poate fi fondată pe asocierea capitalului și a muncii. Reluînd schema socialismului utopic, Zola imaginează instaurarea unei societăți comuniste prin filantropia și abnegația cîtorva personalități de elită ca Luc Froment sau savantul Jordan. În fine, o altă confuzie ideologică a lui Zola e aceea de a crede că știința poate, ea singură, să schimbe bazele lumii. Caracterul armonios al societății visate de Zola se reflectă și în aranjarea simetrică a romanului, împărțit în trei cărți, fiecare avînd cîte cinci capitole. Simbolul ocupă un loc important în acest roman, personajele ca și întîmplările lor ilustrînd ideile autorului. Desigur, însă, că în acest sistem de simboluri, personajele din roman sînt lipsite de viață, fiind mai ales entități ale binelui sau răului.

Deși lirismul său izbucnește cu putere în *Munca*, Zola n-a renunțat la scrîșnetele naturaliste. Violențele acumulate în romanul considerat că ar cuprinde visurile lui Zola sînt de natură să corecteze într-o oarecare măsură imaginea simplistă pe care ne-o facem citind ciclul *Celor patru evanghelii*.

Același lucru se întîmplă și cu romanul *Adevărul* în care, de asemenea, Zola nu renunță complet la stridențele naturaliste. Romanul acesta marchează, pe de altă parte, un regres al influenței socialismului utopic. Scopul acestui roman este relatarea, sub forma ficțiunii, a principalelor episoade ale afacerii Dreyfus. Romanul este o îmbinare destul de uimitoare între afacerea Dreyfus și o crimă pasională care șocase opinia publică a epocii. Personajul central, Marc Froment, este un învățător de țară care-și concepe meseria ca pe un adevărat apostolat. *Adevărul* se face și ecoul luptelor înverșunate care

au dus, în Franța, la separarea Bisericii de stat (legea din 9 decembrie 1905).

Ultima carte a lui Zola e un imn frenetic închinat adevărului. Lirismul său izvorăște viguros, cu o elocință nemaiatinsă niciodată. Acest lirism — în care *Adevărul* apare personificat — exprimă efuziunea sufletului lui Zola, credința care l-a susținut neobosit în timpul afacerii Dreyfus. Ultimul mesaj lăsat de Zola posterității e un strigăt de optimism, exprimînd convingerea fermă că omenirea se îndreaptă, încet dar sigur, către progres.

Înșelat de idealismul său utopic, Zola crede greșit că numai acțiunea spiritului va putea aduce fericirea tuturor oamenilor. El crede în dispariția claselor sociale prin simplul acces al tuturor la cultură.

Prin violența sa anticlericală, *Adevărul* se transformă adesea în pamflet. Ipocrizia, minciunile, mașinațiile, nerușinarea clerului n-au mai fost niciodată așa de violent înfierate de la *Călugărița* lui Diderot ori lucrările polemice ale lui Voltaire. Abatele Faujas însuși era viclean și intrigant, dar deloc destrăbălat sau criminal. Toate reținerile față de preoți, pe care Zola le mai avea încă, în lucrările sale anterioare, au dispărut în *Adevărul* — unul din textele cele mai violente din literatura anticlericală.

Zola nu e mai blînd nici cu justiția timpului său.

Aparținînd rasei puternice a familiei Froment, Marc e, la sfîrșitul romanului lui Zola, un octogenar senin, înconjurat de nepoții și strănepoții săi, satisfăcut de a-și fi îndeplinit misiunea de om al dreptății, scrutînd cu încredere un viitor în care cunoașterea trebuia să ucidă dogmele, ignoranța și pe toți cei care trăiau din ele. Acesta era, desigur, portretul pe care Zola și-l făurea pentru anii pe care socotea că-i mai are încă de trăit.

El ar fi avut 80 de ani în 1920. Primul război mondial i-ar fi inspirat, desigur, alte lucrări de mari proporții. Desigur că și-ar fi continuat rolul de misionar al progresului, de apostol al adevărului, adăugîndu-se familiei spirituale a lui Jaurès, Anatole France, Romain Rolland, Henri Barbusse.

Roman de pasiune și de vibrație sinceră, de vis și de anticipație, *Cele patru evanghelii* atestă o modificare evidentă a tehnicii narative la Zola. Stilului concentrat, din *Familia Rougon-Macquart* îi urmează o elocvență lirică, o repetare obsedantă de teme, îngroșată pînă la limitele hiperbolei, o dilatare frizînd prolixitatea. Imprimînd ultimelor sale romane tonalitatea unui poem magic, Zola, fără să fi renunțat la unele artificii din lucrările sale cele mai semnificative, a lăsat o imagine complet diferită de aceea pe care sîntem obișnuiți să i-o recunoaștem mărginindu-ne doar la ciclul *Familia Rougon-Macquart*. Dacă, cu cîteva excepții — *Germinal*, *Doctorul Pascal* — ciclul *Familia Rougon-Macquart* este oglinda prezentului, *Cele patru evanghelii* și, parțial, *Cele trei orașe*, sînt o anticipare, uneori nebuloasă, alteori simplistă, dar mereu animată de un optimism neclintit în viitorul luminos al omenirii. O nouă lectură a ciclului *Cele patru evanghelii*, privită prin optica ultimului pătrar al veacului al XX-lea, îl face mai actual, mai pasionat, dat fiind că multe din previziunile lui Zola s-au dovedit juste sau că ele caracterizează marșul omenirii spre progresul material și spiritual.

ZOLA, NUVELIST

ÎN ANUL 1880 Zola revine la nuvelă, publicînd în volumul colectiv *Les Soirées de Médan* (*Serile de la Médan*) cea mai cunoscută şi, incontestabil, cea mai valoroasă dintre nuvelele sale, *L'Attaque du moulin* (*Atacul de la moară*). Subliniem aici caracterul ei vădit antirăzboinic. *Atacul de la moară* se situează pe linia tematicii antimilitariste a lui Zola. Nuvela impresionează şi prin calităţile stilului şi ale compoziţiei. Concentrarea extremă a subiectului, sobrietatea dar în acelaşi timp şi vioiciunea stilului, realismul descrierilor, realizarea unor tipuri convingătoare fac din nuvela lui Zola una din reuşitele acestui gen în realismul francez.

Saltul calitativ înregistrat de Zola în arta nuvelei se constată şi în volumele *Le Capitaine Burle* (*Căpitanul Burle*, 1882), *Naïs Micoulin* (1884), precum şi în opera postumă, *Madame Sourdis*.

Se poate, incontestabil, trage o linie de demarcaţie între primele două volume consacrate de Zola genului scurt (*Povestiri pentru Ninon* şi *Noile povestiri pentru*

Ninon), — în care se observă folosirea exclusivă a titlului „povestire" — şi celelalte trei volume, care, abordînd nuvela propriu-zisă, reprezintă o treaptă superioară în creaţia scriitorului.

Una din cele mai bune nuvele scrise de Zola este cea care a dat titlul volumului *Madame Sourdis*. Ea are drept cadru viaţa pictorilor. Ferdinand Sourdis munceşte într-un orăşel de provincie unde îndeplineşte modesta funcţie de pedagog, ocupîndu-se în orele libere şi de pictură. Talentul său real, de pictor, este încurajat de o singură persoană, tînăra Adèle, fiica unui negustor de vopsele din oraş. Adèle se căsătoreşte cu Ferdinand şi reuşeşte să-l lanseze în lumea artiştilor din Paris, unde s-au mutat între timp. Ferdinand devine repede o celebritate. Atras însă de mediul boem al pictorilor parizieni, alunecă pe panta alcoolismului şi a desfrîului, neglijînd, din ce în ce mai mult, pictura. Soţia lui, Adèle, talentată şi ea la pictură, începe prin a-i termina tablourile, apoi cu timpul le pictează în întregime. Ferdinand se mulţumeşte, acum, doar să le semneze şi devine o glorie universală, deşi criticii de artă sînt miraţi de feminizarea stilului său. Această dramă a decăderii şi abjecţiunii morale a unui pictor este expusă cu o sobrietate extremă, în numai 60 de pagini. Zola a reuşit să dea viaţă unui tip remarcabil de artist ratat. Dar şi mai realizat ni se pare personajul soţiei sale, Adèle, tip de femeie voluntară care-şi ajută soţul mai mult din ambiţie, decît din devotament sau dragoste pentru artă. Mediul boemei artistice este descris de Zola cu culori demne de un Murger, Daudet sau Vallès, care au lăsat pagini de neuitat în acest domeniu.

Unele nuvele ale lui Zola ne introduc în lumea saloanelor pariziene ale vremii. Madame Neigeon, eroina nuvelei cu acelaşi nume, este una din acele persoane din

„înalta societate" care-şi umplu golul vieţii cu baluri, recepţii, curse de cai etc. Copiii nu joacă nici un rol în viaţa ei, fiind încredinţaţi spre educare slugilor, aşa cum se obişnuia în lumea burgheză. Doamna Neigeon, a cărei moralitate este destul de îndoielnică, profită de curtea asiduă pe care i-o face un tînăr influent din provincie, pentru a obţine, prin acesta, voturile necesare alegerii soţului ei în funcţia de consilier. În schimb, tînărul este numit secretar de ambasadă, deşi, întîmplător, nu a beneficiat de graţiile doamnei Neigeon. Intriga nuvelei este mai puţin interesantă. Ceea ce reţine însă atenţia cititorului este înfăţişarea veridică a atmosferei de minciună şi corupţie care domneşte, în spatele unor aparenţe de onestitate şi virtute, în lumea marii burghezii. Găsim un tablou asemănător în nuvela *Nantas*, publicată mai întîi în revista rusă din Petersburg „Vestnik Evropî". Este vorba aici de cariera prodigioasă a afaceristului Nantas care consimte s-o ia în căsătorie, în schimbul unei dote importante, pe o tînără aristocrată, însărcinată. Căsătoria de formă este punctul de plecare al unei averi considerabile, sporită mereu prin diferite speculaţii de bursă şi alte afaceri necinstite. Cu toate succesele din viaţa publică, Nantas este foarte nenorocit în viaţa particulară deoarece n-a putut cîştiga niciodată dragostea soţiei sale, de care în cele din urmă el s-a îndrăgostit la nebunie. Găsim aici antiteza romantică, mai ales în scena în care Nantas este pe punctul de a se sinucide, deşi primise cu cîteva clipe înainte numirea sa în funcţia de ministru de finanţe. În acel moment apare soţia sa care i se aruncă în braţe strigînd : „te iubesc fiindcă eşti puternic". În ciuda convenţionalismului situaţiei amintite, *Nantas* este o nuvelă puternică, de factură balzaciană, care reflectă poziţia dominantă a marii burghezii financiare şi industriale,

ca și metodele ei veroase de parvenire în vremea celui de-al doilea Imperiu. O replică a lui Nantas, care, contemplînd pe geam Parisul, exclamă : „Acum ești al meu !", amintește fără îndoială de finalul romanului lui Balzac, *Moș Goriot*.

Nuvela *Pentru o noapte de dragoste* dezvăluie și ea viciile lumii aristocratice. O tînără nobilă, Thérèse, educată într-o mănăstire, are un amant pe care îl ucide accidental într-un acces de violonță senzuală în propria ei cameră. Pentru a scăpa de incomodul cadavru, Thérèse apelează la serviciile unui tînăr funcționar, Julien, care o adora tainic de la fereastra casei de peste drum. Acesta ia cadavrul pe umeri, îl aruncă în toiul nopții în apele unui rîu în care se precipită însă și el, zdrobit de revelația din acea noapte. Trei luni mai tîrziu, aflăm că Thérèse, deloc tulburată, s-a măritat cu un nobil din vecini. Scrisă, parțial, în maniera naturalistă, nuvela lui Zola ar fi cîștigat în profunzime dacă personajul principal ar fi fost mai bine conturat.

Abordînd genul eseului social, Zola a înfățișat într-un diptic felul cum sînt privite căsătoria și moartea de diferitele clase și pături sociale. Nuvela *Cum se fac căsătoriile* dezvăluie mobilurile care stau la baza căsătoriilor, felul în care se desfășoară ceremonia căsătoriei și viabilitatea ei, rînd pe rînd în mediul aristocratic, al marii burghezii și al muncitorimii meșteșugărești. În studiul complementar *Cum se moare*, Zola arată felul cum e privită moartea și ceremonia înmormîntării în aceleași medii, la care îl adaugă și pe cel țărănesc. Zola pătrunde adînc în psihologia claselor pe care le descrie. În lumea aristocratică, unde nu se fac decît căsătorii din rațiune, dictate de considerente de blazon, dar și de dotă, soții sînt ca doi străini unul pentru celălalt, nu se văd cu săptămînile, au fiecare legături extraçon-

jugale, dar caută, cu toate acestea, să păstreze aparențele unei căsnicii model. În mediul marii burghezii, înstrăinarea dintre soți este aceeași, scopul căsătoriei fiind mărirea averii. De aceea, discuțiile asupra dotei joacă un rol primordial. În mica burghezie fiica unui negustor se căsătorește cu un ceasornicar pentru a constitui împreună o asociație comercială mai solidă. Nici aici nu există dragoste între soți. Ei dorm în același pat numai pentru a nu fi obligați să spele două rînduri de cearceafuri, amănunt care ilustrează meschinăria acestor pături sociale. Dragostea se întîlnește numai în căsnicia dintre un tîmplar și o florăreasă. Ei nu s-au putut căsători la biserică fiindcă preotul le-a cerut prea mulți bani. Din păcate, soțul începe să bea și ajunge repede o epavă umană în timp ce soția, tot mergînd să-l caute prin cîrciumi, prinde și ea gustul băuturii. Această ultimă parte din *Cum se fac căsătoriile* este vizibil influențată de teoriile naturaliste.

În lumea aristocratică aparențele unei căsnicii trainice trebuie păstrate și după moarte. Ceremonii pompoase, un doliu bine studiat sînt menite să arunce, în acest sens, praf în ochii lumii. În burghezia mare și mică, moartea are drept consecință certuri aprige între copiii răposatului, pentru moștenire. Un negusor, după ce s-a tocmit pînă la sînge cu întreprinderea de pompe funebre, este mai ales mîhnit de faptul că în ziua înmormîntării soției a trebuit să-și țină prăvălia închisă. Într-o familie de muncitori, moartea pătrunde ca urmare a mizeriei. Copilul unui zidar și al unei spălătorese moare de pleurezie datorită umidității locuinței insalubre și indisponibilității bănești de a recurge la ajutoare medicale. În mediul țărănesc, moartea unui bătrîn de 70 de ani se petrece fără efuziuni lirice, fiind privită

ca un eveniment normal, fatal, care nu duce nici măcar la întreruperea muncii zilnice la cîmp.

Dipticul lui Zola este extrem de interesant, situîndu-se la intersecţia literaturii cu sociologia. Ilustrînd prin exemple tipice aceste evenimente esenţiale din viaţa omului, căsătoria şi moartea, Zola schiţează de fapt o adevărată micromonografie a familiei, diferenţiată pe clase şi pături sociale. Analizînd atitudinea diferitelor clase sociale în faţa căsătoriei şi a morţii, scriitorul reliefează superioritatea morală a oamenilor simpli faţă de cei avuţi.

Cîteva din nuvelele lui Zola se inspiră din viaţa ţăranilor francezi. Menţionăm în acest sens pe cea intitulată *Anotimpurile vieţii* (*Jean Gourdon*).

Nuvela care a dat numele volumului *Naïs Micoulin* are ca eroină pe o tînără ţărancă provensală şi prezintă povestea ei de dragoste cu Frédéric, fiul unui bogat proprietar vecin. Conştient de soarta acestei iubiri, tatăl lui Naïs încearcă să-l ucidă pe Frédéric, dar nu reuşeşte. Aşa cum era de aşteptat, Frédéric se plictiseşte cu timpul de Naïs şi o părăseşte. Finalul nuvelei este antiromantic, căci Naïs nu se sinucide, cum ne-am fi aşteptat, ci, resemnată, se recăsătoreşte după cîtva timp cu un biet cocoşat care o iubea în taină. Era singurul om care în lumea ţăranilor o putea accepta pe Naïs de soţie. Naïs Micoulin este un tip bine realizat, de femeie simplă, capabilă de sentimente sincere şi de o pasiune puternică cum se întîlnesc adeseori în popor. În afară de simpatia manifestată de Zola pentru ţărănime, interesul nuvelei constă şi în evocarea peisajului provensal, o parte din acţiune desfăşurîndu-se chiar la Aix, oraşul natal al scriitorului.

Un loc special între nuvelele lui Zola îl ocupă *Jacques Damour*, în care este înfăţişat un episod al Comunei

din Paris. Jacques Damour este numele unui comunard care, după ce a luptat eroic pe baricade, a fost deportat în Noua Caledonie. Reuşeşte să evadeze de acolo, dar autorităţile îi anunţă moartea. Reîntors în Franţa, după Amnistia acordată comunarzilor, în 1881, Jacques Damour îşi găseşte soţia recăsătorită, în timp ce fiica lui a devenit femeie întreţinută. Fără nici un rost în viaţă, este silit să accepte adăpostul pe care i-l oferă aceasta din urmă. Nuvela este mai slabă decît promite începutul. Centrul de interes alunecă de la descrierea unui aspect al Comunei, — eveniment al cărui sens n-a fost, dealtfel, înţeles de Zola, — la o intrigă destul de anodină şi lipsită de conţinut social. Cu toate acestea, *Jacques Damour* rămîne alături de *Prăpădul* una din puţinele opere literare franceze care evocă, fie şi fragmentar, acest măreţ eveniment, atît de hulit de burghezie, care a fost Comuna din Paris.

Dintre nuvelele lui Zola, una singură reflectă mediul militar. Este vorba de o nuvelă destul de slabă, *Căpitanul Burle*, care deschide volumul cu acelaşi titlu, unde apare un militar mărginit şi resemnat cu gradul de căpitan. Leneş şi afemeiat, Burle, care este vistiernic al unei unităţi militare, sustrage bani publici pentru a-şi putea întreţine metresele. În cele din urmă decade în aşa hal încît trăieşte cu servitoarea sa urîtă şi diformă care-i cere zilnic bani. Un prieten al lui Burle, indignat de comportarea sa, îl pălmuieşte în public, se bate în duel cu dînsul şi îl ucide. Zola nu reuşeşte însă, de astă dată, să creeze un tip viu.

Nerealizată este şi nuvela *Moartea lui Olivier Bécaille*, în care autorul înfăţişează un decedat care îşi povesteşte impresiile de după moarte. Deşi are anumite intenţii satirice, nuvela este dominată de un fantastic ma-

cabru, de gust discutabil, care-i anulează elementele pozitive.

Un grup de nuvele care-l pot surprinde pe cititorul neavizat al lui Zola exploatează vîna comică. Așa este de exemplu nuvela *O farsă sau boemii în vilegiatură* scrisă în maniera lui Maupassant. Inspirîndu-se din nou din lumea pictorilor, Zola combate tendința acestora spre viața de boemă și condamnă o anumită atitudine care constă în batjocorirea sentimentelor sincere și delicate ale unor oameni de treabă. Astfel se distrează un grup de pictori boemi, pe socoteala unui anume Planchet, căruia i se fac tot felul de farse de prost gust. Louise, ibovnica pictorului Morand, își propune să-l seducă pe timidul și naivul Planchet pentru ca apoi să-și bată joc de el. Ceilalți membri ai grupului aprobă proiectul, iau parte activă la complot și Planchet cade într-adevăr în mrejele Louisei. De data aceasta însă pictorii nu vor mai putea rîde pe socoteala lui Planchet, deoarece Louise îi va trăda, plecînd împreună cu el, sub privirile uluite ale lui Morand și ale tovarășilor săi. Concluzia nuvelei este cea pe care o exprimă și *Farsa jupînului Pathelin:* orice naș își are nașul.

Nuvela *Anghelina sau casa cu stafii*, scrisă în maniera lui Mérimée, exploatează, pe plan comic, tema, destul de frecventă în literatură, a fantomelor. Un castel părăsit are reputația de a fi vizitat de fantoma unei tinere fete, Anghelina, moartă, odinioară, acolo, în împrejurări misterioase. Autorul expune amănunțit cele trei ipoteze asupra morții Anghelinei: crimă, sinucidere sau febră tifoidă. După ani de zile de părăsire, castelul este restaurat de un pictor care se mută în el. Făcînd, nu fără teamă, o vizită acestui pictor, povestitorul rămas singur în salon este deodată înfricoșat de o voce depărtată care strigă: „Anghelina!", după care imediat prin fața

ochilor săi trece chipul diafan al unei tinere, desigur fantoma. Pictorul îl liniștește însă imediat, explicîndu-i că fantoma era chiar fiica lui, pe nume Anghelina, pe care tocmai o strigase mama ei. Avînd drept scop combaterea misticismului și a superstițiilor, nuvela lui Zola este excelent realizată din punctul de vedere al compoziției, plutind mereu între mister și realitate. Scrisă cu multă vervă și umor, *Anghelina sau casa cu stafii* este una dintre cele mai bune nuvele ale lui Zola.

În *Călătorie circulară*, Zola povestește peripețiile amuzante ale unei perechi aflate în călătorie de nuntă. Hoteluri neprimitoare, restaurante proaste, oboseală pricinuită de vizitarea muzeelor și monumentelor istorice, conform indicațiilor unui ghid tipărit, toate acestea îi determină pe tinerii căsătoriți să-și întrerupă călătoria pentru a se putea odihni într-un han de țară. O finalitate satirică mai adîncă este continuată de schița *O victimă a reclamei*. Scriitorul atacă aici problema reclamei desănțate din comerțul capitalist. Este vorba de un rentier Pierre Landry, care urmează cu sfințenie recomandațiile tuturor reclamelor din ziare și reviste. Cumpără tot felul de obiecte proaste și inutile, rămîne chel de pe urma folosirii unei loțiuni căreia i se făcea multă reclamă, își ruinează sănătatea înghițind tot felul de pilule recomandate în presă. În cele din urmă, Pierre Landry moare de pe urma unui tratament de reîntinerire recomandat de o somnambulă la modă. El este chiar și după moarte victima reclamei, căci sicriul ce fusese achiziționat după indicațiile sale testamentare se rupe în două în momentul în care este coborît în mormînt. Pierre Landry este în mod evident înrudit tipologic cu eroii lui Flaubert, Bouvard și Pécuchet.

În coordonatele comicului se înscrie și „acea delicioasă fantezie“ [1], intitulată *Cheful de la Coqueville*. Locuitorii unui mic sat izolat de pescari sînt surprinși văzînd că pescarii se întorc într-o zi din larg cu o încărcătură neobișnuită : mai multe butoaie, pline cu băuturi alcoolice, care pluteau pe mare ca urmare a naufragiului unui vas comercial. Toți locuitorii satului, fără excepție, bărbați, femei, copii, gustă cu atîta plăcere din minunatele băuturi de tot felul (printre care Zola citează și „țuica călugărească“ din România), încît timp de cîteva zile, satul Coqueville o duce numai într-un chef, pescarii uitînd de îndeletnicirile zilnice. În butoaiele cu băuturi fine se îneacă toate dușmăniile, o atmosferă de armonie deplină domnește pentru cîtva timp la Coqueville. Pînă și opoziția înverșunată a primarului La Queu față de căsătoria proiectată de fiica sa, Margot, dispare ca prin minune. După zilele de petrecere, urmează o perioadă de somn atît de adînc și de îndelungat încît cetățenii localităților vecine, care așteptau în zadar încărcăturile zilnice de pește, veniți în recunoaștere, au impresia la prima vedere că toți locuitorii din Coqueville au fost victima unui masacru general. Scrisă în spirit rabelaisian, caracterizată printr-o adîncă simpatie față de voia bună și optimismul poporului, această nuvelă se numără printre cele mai reușite pagini umoristice din literatura franceză.

Înscriindu-se în tradiția fabliaux-urilor, uneori licențioase, ale Evului Mediu, nuvela *Scoicile domnului Chabre* se înrudește în același timp, prin modul de abordare, și cu nuvelele lui Maupassant. Este vorba de un burghez de 45 de ani, a cărei soție de 22 de ani nu-i îndeplinește dorința de a avea urmași. Un medic îl

---

[1] R. Arcos, în „Europe“ nr. 83—84/1952, p. 225.

sfătuieşte să meargă împreună cu soţia la mare şi să mănînce acolo cît mai multe scoici. La mare, Estella, tînăra soţie a domnului Chabre, îl cunoaşte pe chipeşul Hector, cu care are o aventură chiar sub nasul soţului naiv. La nouă luni după înapoierea din vilegiatură, domnul Chabre îşi vede visul împlinit, Estella devenind mama unui băiat. Convins de eficacitatea tratamentului prescris, fericitul tată îl laudă pe toate cărările pe medicul său binefăcător. Ironia fină, stilul plin de vervă, portretul savuros al ridicolului Chabre fac ca şi această nuvelă să fie printre cele mai bune ale lui Zola.

Creaţia nuvelistică a lui Zola, în general puţin cunoscută, este în mod fatal umbrită de opera sa majoră, romanul. Cu toate acestea o studiere mai atentă a nuvelelor sale, destul de numeroase, demonstrează că şi în acest domeniu scriitorul a lăsat opere valabile care nu trebuie deloc neglijate.

Unele dintre nuvelele lui Zola pot rivaliza cu cele mai bune creaţii ale unui Maupassant sau Mérimée. Ele ne dezvăluie un scriitor capabil de o concentrare şi o sobrietate, care, la prima vedere, surprind sub pana autorului romanelor de largă respiraţie din ciclurile *Familia Rougon-Macquart*, *Cele trei oraşe* sau *Cele patru evanghelii*. Nuvelele lui Zola ne înfăţişează aspecte noi ale creaţiei marelui scriitor, cum ar fi cel umoristic, rar întîlnit în romane, şi nu este lipsit de interes să subliniem că nuvelele sale umoristice se situează, aproape toate, printre cele mai reuşite. Utilizarea fantasticului, cu diferitele sale implicaţii, în cîteva nuvele sau povestiri, este de asemenea o latură mai puţin cunoscută a creaţiei lui Zola.

Nuvele lui Zola confirmă în general concepţiile fundamentale ale scriitorului, cum ar fi, de exemplu, poziţia sa consecvent antimilitaristă şi antirăzboinică. Dar, ca

și în *Prăpădul*, întîlnim și în nuvele aceeași limitare a lui Zola, care constă în a socoti războiul o necesitate fatală (v. *Trei războaie*, în volumul *Madame Sourdis*). Nuvelele lui Zola reflectă și ele lupta între realism și naturalism care se manifestă în creația sa de romancier. În nuvele însă, realismul pare să triumfe asupra naturalismului într-un mod mai pregnant decît în romane. Majoritatea nuvelelor sînt scrise de pe pozițiile realismului și aduc o contribuție deloc neglijabilă la denunțarea tarelor societății capitaliste. În general, se poate afirma că nuvelele lui Zola sînt o schemă redusă a marilor sale romane. Zola atacă în nuvele, ca și în romane, bazele familiei burgheze sau aristocratice (*Doamna Neigeon*, *Cum se moare*, *Scoicile domnului Chabre*, *Pentru o noapte de dragoste*), corupția cercurilor politice sau de afaceri (*Nantas*), lăcomia și meschinăria micii burghezii (*Cum se fac căsătoriile*), ipocrizia clerului (*Postul*), boema artistică (*O farsă*) și diferite alte aspecte ale societății timpului său. Totodată nuvelele lui Zola sînt o mărturie a simpatiei scriitorului pentru oamenii simpli și în special pentru țărani (*Naïs Micoulin*, *Cele patru anotimpuri ale lui Jean Gourdon*, *Vecinul meu Jacques*, *Potcovarul*, *Șomajul* etc.).

Analiza nuvelelor și povestirilor lui Zola, cu precădere a celor din primele două volume (*Povestiri pentru Ninon* și *Noile povestiri pentru Ninon*) permite o mai bună înțelegere a reminiscențelor romantice în opera lui de maturitate. Descrierile de natură, efuziunile lirice din *Izbînda familiei Rougon*, *Greșeala abatelui Mouret* sau *Fecunditate* își au rădăcinile în aceste prime scrieri ale lui Zola. Volumele de nuvele ale lui Zola sînt valoroase și prin numeroasele amintiri evocate de scriitor, dintre care atracția exercitată în tinerețe, asupra lui, de opera lui Musset este demnă de reținut, unele din poves-

tirile sale de debut vădind tocmai influența marelui romantic. În genul scurt, Zola este dealtfel mai liric decît ne-ar permite să-i calificăm elementele romantice din romane.

Rupînd cu dulcegăria sentimentală a primelor sale povestiri, volumele *Căpitanul Burle*, *Naïs Micoulin* și *Doamna Sourdis* se situează pe linia unui viguros realism cu rare infiltrații naturaliste sau răbufniri romantice. Volumele de nuvele ale lui Zola sînt o mină prețioasă pentru cunoașterea biografiei scriitorului care evocă multe amintiri din copilărie și tinerețe, în special din perioada cînd a locuit la Aix-en-Provence. Înrudindu-se parțial, atît prin tematică cît și prin concepția artistică, cu nuvelele lui Maupassant și Daudet, nuvelele lui Zola ilustrează afinitatea care există între reprezentanții realismului din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, precum și faptul că anumite teme comune aveau o largă circulație în literatura epocii.

Nuvelistul Zola este fără îndoială inferior romancierului. Nu trebuie să uităm însă că romancierul este unul dintre cei mai mari din lume. Făcînd abstracție de comparația inevitabilă între nuvelist și romancier, se poate afirma totuși că foarte multe dintre nuvelele lui Zola nu trebuie subapreciate și cu atît mai puțin ignorate. Ele au rezistat probei nemiloase a timpului, unele dintre ele rămînînd printre cele mai bune care s-au scris în literatura franceză și putînd da și azi satisfacții cititorului celui mai pretențios. Perfecta stăpînire a artei compoziției nuvelistice surprinde pînă și la autorul atîtor romane de largă respirație. Așa încît, pentru cine vrea să adîncească mai bine personalitatea lui Zola și evoluția creației sale multilaterale, studierea integrală a nuvelelor și povestirilor lui este evident indispensabilă, contribuind la o cunoaștere mai deplină a operei acestui mare scriitor.

ZOLA, AUTOR DRAMATIC

DUPĂ CE ŞI-A FĂCUT ucenicia literară compunînd piese de teatru fără pretenţii, după trei spectacole fără viitor cu *Misterele din Marsilia*, Zola se afirmă ca dramaturg cu adaptarea pentru scenă a romanului *Thérèse Raquin*. Piesa (4 acte în proză) a fost reprezentată pentru prima oară în 1873, cînd Zola ajunsese la al treilea volum din *Familia Rougon-Macquart — Pîntecele Parisului*. În prefaţa dramei, autorul declară că e greu de transformat un roman în piesă de teatru, avînd în vedere condiţiile diferite de existenţă şi de structură a celor două genuri. Zola s-a hotărît să scrie această piesă provocat de criticii literari, care contestau posibilitatea de a scoate o dramă din romanul său. Romanul se preta la aceasta, intriga fiind simplă şi în acelaşi timp puternică, numărul personajelor fiind restrîns, decorul — fixat numai la casa Thérèsei.

Comparînd-o cu romanul, din piesa de teatru *Thérèse Raquin* lipsesc unele scrîşnete naturaliste. Violenţele naturaliste aici sînt temperate de admirabila reconstituire a atmosferei plate şi meschine a salonului fami-

liei Raquin, populat de nulități a căror viață se desfășoară monoton și identic cu cea a unui automat.

Cu toate calitățile incontestabile, care fac din ea cea mai bună piesă de teatru a lui Zola, *Thérèse Raquin* a avut puțin succes la debut, neavînd decît nouă reprezentații. Ea a fost reluată cu mai mult succes între anii 1888 și 1910 (cu actrița de origine română, Maria Ventura). Mai mult decît în Franța, *Thérèse Raquin* s-a bucurat de un succes imens în Germania, în Rusia, în Europa centrală, în țările scandinave. Se pare că publicul acestor țări era mai obișnuit cu violența pasiunilor și cu convulsiile nervoase ale protagoniștilor piesei lui Zola. În România, *Thérèse Raquin* a fost de asemenea reprezentată cu succes, de mai multe ori, creația cea mai memorabilă fiind aceea a Luciei Sturdza-Bulandra, în rolul bătrînei doamne Raquin.

În 1874, Zola prezintă o comedie în trei acte : *Moștenitorii Rabourdin*. Mai bine primită de public (17 reprezentații), piesa nu e deloc agreată de critica oficială. În piesă este vorba de un fost negustor de textile, ruinat de numeroșii săi nepoți și de alți moștenitori ipotetici care îl cred bogat. Rîvnindu-i moștenirea, toată această clică de rude se străduiește, pe întrecute, să-i capete bunăvoința prin tot felul de daruri și atenții. Rabourdin, ajutat de fiica sa Charlotte, care îl îngrijește, se complace să primească toate aceste daruri.

Tema centrală a piesei *Moștenitorii Rabourdin* e puterea banilor în societatea capitalistă ; pentru bani toate sentimentele umane sînt călcate în picioare. Este ceea ce, sub o aparență de veselie, demonstrează tertipurile care se desfășoară în jurul căpătîiului lui Rabourdin. Comedie de moravuri biciuite cu ajutorul comicului de situație, *Moștenitorii Rabourdin* arată un filon mai puțin cunoscut al lui Zola. Piesa are calități scenice

incontestabile şi se face remarcată prin unitatea intrigii şi prin umorul său. Ea rămîne totuşi inferioară piesei *Thérèse Raquin* prin psihologia sumară a personajului principal, Rabourdin, care are mai puţin relief chiar decît personajele secundare. Cu mult mai palid decît strămoşul său Volpone, lipsit de aspectul senzual al acestuia, mai puţin dinamic şi nu la fel de machiavelic, Rabourdin e un personaj aproape pozitiv, avînd, în definitiv, un statut moral destul de confuz. Scrisă de altcineva, comedia *Moştenitorii Rabourdin* s-ar fi bucurat, cu toate deficienţele, de o mai mare audienţă. Flaubert, prezent la prima reprezentaţie, nu se înşela întîmpinînd-o cu multe aplauze şi mare entuziasm. Dar, ca şi în cazul piesei *Candidatul* de Flaubert, destinul piesei *Moştenitorii Rabourdin* a fost de a rămîne în umbra operei de romancier a lui Zola, poate şi din cauză că piesa se îndepărtează radical de estetica naturalistă, descumpănindu-i astfel pe mulţi dintre spectatori, care se aşteptau la altceva.

Piesa următoare a lui Zola, *Bobocul de trandafir*, inspirată de una din *Povestirile hazlii* ale lui Balzac, e mult mai slabă. Ea nu e decît o farsă mediocră, construită pe un qui-pro-quo în care e pusă la încercare virtutea unei tinere mirese. Reprezentată în 1878 piesa a fost fluierată pentru motive cu totul speciale. Publicul burghez şi revanşard avusese impresia că autorul îşi bătea joc de armata franceză, într-o scenă în care ofiţeri în uniformă, puţin ameţiţi, cîntau cuplete vesele, sporovăind cu cîte o fată frumoasă şi luînd-o de mijloc.

Zola era conştient de faptul că piesa sa nu era decît o farsă destinată doar să înveselească publicul. Iniţial, el voise s-o semneze cu un pseudonim, dar socotind că asta ar echivala cu un act de laşitate, el i-a

dat, în cele din urmă, numele său. Avînd doar 4 reprezentații, *Bobocul de trandafir* n-a adăugat nimic la gloria lui Zola, creîndu-i totuși, încă înainte de *Serile de la Médan*, reputația unui scriitor antimilitarist.

Între timp, Zola era prezent pe scenă cu numeroase adaptări dramatice ale romanelor sale aranjate de William Busnach (și Octave Gastineau). Astfel, drama extrasă din *Cîrciuma* cunoaște un succes triumfal, în 1879 jucîndu-se de 300 de ori, cu toate rezervele criticii, ostilă lui Zola. Încurajat de acest succes, William Busnach întreprinde de unul singur dramatizarea romanului *Nana*, *Pot-Bouille*, *Pîntecele Parisului*, *Germinal*, *Bestia umană* (ultima nereprezentată). *Germinal* a fost jucat mai întîi în America, pentru că în Franța cenzura și ministrul instrucțiunii, personal, s-au opus printr-un veto formal. Doar mai tîrziu, piesa a putut fi reprezentată, nu fără anumite mutilări în text.

Comparată cu *Prada* din care e inspirată, piesa *Renée* e, desigur, o producție inferioară. Însăși modificarea titlului indică o deplasare a centrului de interes. În timp ce romanul e un tablou detaliat al lumii afacerilor și plăcerilor celui de-al doilea Imperiu, piesa nu reține decît intriga sentimentală a romanului, care face din eroină o replică modernă a Phèdrei. *Renée* e, în plus, încărcată de multe elemente melodramatice. Golită de sensul său social, *Renée*, deși cu calități indiscutabile, rămîne o operă strivită de romanul din care a fost inspirată.

Zola a colaborat cu unii dramaturgi contemporani la adaptarea pentru scenă a romanelor sale *O pagină de dragoste* și *Pămîntul*. El a mai avut o colaborare fructuoasă cu compozitorul Alfred Bruneau pentru realizarea unor opere inspirate din romanele sale, scriind uneori chiar libretele respective. Situate la periferia

literaturii, libretele de operă scrise de Zola nu trebuie să fie total neglijate deoarece ele ne permit să-i urmărim evoluția pînă în ultimii ani ai vieții.

După afirmațiile fiicei sale, Zola proiecta să scrie o serie de piese de teatru ; dintre acestea, o dramă inspirată din viața tăietorilor de lemne și a plutașilor ar fi trebuit să se intituleze *Apa care trece*.

Printre hîrtiile lui Zola s-au păstrat și alte titluri de piese proiectate : *Veșnicia iubirii, Tinerețe, La ce bun ?*

Credem că dacă firul zilelor lui Zola n-ar fi fost brusc întrerupt la o vîrstă în care activitatea lui creatoare era în plină înflorire, el ar fi lăsat o producție dramatică mult mai bogată.

E indiscutabil că dacă îi așezăm alături pe romancierul și pe dramaturgul Zola, primul îi e cu mult superior celui de-al doilea. Deși numărul încercărilor sale dramatice e relativ mare, o singură piesă, *Thérèse Raquin*, figurează încă și astăzi în repertoriul teatrelor din lume, în timp ce *Moștenitorii Rabourdin* începe să fie reconsiderată și timid reprezentată. Acestea sînt singurele piese care suportă comparația cu producția sa de romancier. E adevărat că ostilitatea cu care critica dramatică a întîmpinat toate piesele lui Zola se datora, desigur, faptului că autorul, în calitatea sa de cronicar de teatru, relevase adesea deficiențele lucrărilor confraților săi. Inamicii lui Zola n-au pierdut ocazia de a se răzbuna la fiecare nouă intervenție a scriitorului, în domeniul pe care ei își permiteau să-l cenzureze nemilos.

Cu excepția pieselor *Thérèse Raquin* și *Renée*, opera dramatică a lui Zola se situează la periferia naturalismului. Cu toate acestea, poate că, mai mult decît teatrul său, concepțiile sale teoretice au exercitat o influență considerabilă asupra evoluției dramaturgiei franceze la sfîrșitul secolului al XIX-lea.

CONCLUZII

„TREBUIE SĂ-L APĂRĂM pe Émile Zola împotriva lui însuşi — spunea paradoxal Henri Mitterand — la fel ca şi împotriva criticilor săi. Împotriva lui însuşi, pentru că a dat, asupra metodei sale de lucru, o descriere inexactă, abuzînd de rigiditatea logică. Împotriva multora din biografii şi criticii săi, pentru că aceştia ori l-au crezut pe cuvînt ori, dimpotrivă, i-au făcut reproşuri nemeritate“ [1]. Prima concluzie care se impune, într-adevăr, după ce am parcurs drumul lung şi abrupt al creaţiei lui Zola e demarcarea netă ce trebuie stabilită între teoretician şi artist. Primul e lamentabil, cel de-al doilea continuă să ne pasioneze pentru că s-a îndepărtat de fragila sa construcţie teoretică : „Cu cît se înalţă Zola — observa André Wurmser — cu atît contează mai puţin teoriile sale fiziologice ; ele domină *Cîrciuma*, dar sînt neglijabile în *Ger-*

[1] H. Mitterand, *Le Regard d'Émile Zola*, „Europe“, avril-mai, 1968, p. 182.

minal" [1]. A judeca opera literară a lui Zola numai după doctrina sa e, fie un caz de miopie jalnică, fie un mijloc ocolit, chiar perfid, de a minimaliza un scriitor detestat pentru diferite motive dintre care principalul este cel politic. Uneori romanele lui Zola au fost denigrate pentru că unii au vrut să caute în ele ceea ce nu cuprindeau. E sigur că amatorilor de literatură mistică, onirică, fantastică ori ezoterică nu le place tabloul pămîntean pe care-l oferă edificiul realist al autorului ciclului *Familia Rougon-Macquart* deşi impregnat de o poezie şi de un lirism mai profund decît se crede de obicei. Victimă a clasificărilor rigide, Zola e definit adesea ca un autor simplist, un fotograf banal al realităţii înconjurătoare. Nimic mai fals : „Dacă adevărata poezie a unui romancier constă în demersul însuşi al naraţiunii sale, acela al lui Zola, simplu şi linear în aparenţă, face din el egalul — şi adesea precursorul — celor mai mari" [2].

Zola a creat un univers mitic, expresie a unui geniu care se manifestă împotriva sistemului său rigid, rece şi calculat : „Dorind să dea epocii sale o reprezentare fidelă, el recreează un univers simbolic care ascultă de legile proprii, dar care, datorită intuiţiei romancierului, acuităţii privirii sale şi experienţelor sale personale, nu trădează realitatea, ci, dimpotrivă, o restituie cu putere." [3]

Paralela Balzac—Zola a devenit aproape clasică aşa cum este cea dintre Corneille şi Racine, stabilită de La

---

[1] A. Wurmser, *Conseils de révision*, Paris, Gallimard, 1972, p. 235.

[2] Claude Edmond Magny, *Zola*, apud *Les Critiques de notre temps et Zola*, présentation par Colette Becker. Paris, Garnier, 1972, p. 87.

[3] Colette Becker, *L'Assomoir*, Paris, Hattier, 1972, p. 41.

Bruyère, cu singura deosebire că acesta îi punea pe cei doi scriitori pe același plan, în timp ce, de cele mai multe ori, autorul ciclului *Familia Rougon-Macquart* e minimalizat în comparație cu acela al ciclului *Comedia umană*. Zola n-a reușit desigur să evoce tot atît de puternic ca Balzac procesul de alienare a omului într-o societate ostilă înfloririi personalității sale și, în ciuda spiritului său sistematic, ciclul *Familia Rougon-Macquart* e mai puțin unitar decît *Comedia umană*. Descrierea, la Zola, se încorporează mai puțin organic în discursul narativ decît la Balzac. Se constată la Zola, poate sub influența picturii impresioniste, o relativă independență a descrierii în raport cu narațiunea. Sînt mai puține tipuri de mare amploare în opera lui Zola decît în aceea a lui Balzac și, în definitiv, Saccard, Nana, Gervaise, abatele Faujas, Eugène Rougon, Octave Mouret, Denise, Etienne Lantier sînt mai puțin complecși decît Goriot, Grandet, Gobseck, Rastignac, Vautrin, Birotteau, Bette etc. Zola compensează totuși această carență prin arta incomparabilă de a da viață mulțimilor. Psihologia maselor e la el adesea mai profundă decît cea a indivizilor. Adunarea minerilor, greva, în *Germinal*, febra jucătorilor la Bursă, în *Banii*, mulțimea năvălind în marele magazin (*La Fericirea femeilor*), răsculații în marș, în *Izbînda familiei Rougon*, atmosfera lugubră a lagărului de prizonieri în *Prăpădul* etc., sînt tot atîtea indicii elocvente ale originalității lui Zola. Ca și cum ar fi prevăzut rolul major pe care masele urmau să-l joace în secolul al XX-lea, autorul ciclului *Familia Rougon-Macquart* le așază în centrul acțiunii. Aceasta nu e, de altfel, singura privire îndreptată de Zola asupra viitorului. Cu o clarviziune ieșită din comun el intuiește locul care va reveni muncii și proletariatului în societatea

viitoare, introducînd pentru prima dată, în literatură, clasa muncitoare. În timp ce scriitorii esteți își întorceau privirile de la condiția proletară ori, și mai rău, treceau pe lîngă ea fără s-o vadă, el i-a consacrat, prin *Germinal*, o capodoperă. Acest titlu de glorie durează și acum. Simpatia pe care Zola o avea pentru popor, i-a arătat-o și poporul cînd a înțeles ce elan îl îndrepta pe scriitor spre el. Zola e, prin poziția sa politică, mai revoluționar decît Balzac. Angajamentul său total și liber consimțit în afacerea Dreyfus, frecventarea socialismului, ideile sale avansate nu lasă nici o îndoială în această privință. Anticapitalistă, ca și aceea a lui Balzac, opera lui Zola altoiește pe acest ax fundamental coordonatele antimilitarismului și anticlericalismului. Actualitatea și cota ridicată a operei lui Zola, după cel de-al doilea război mondial, se explică prin faptul că masele se recunosc în opera lui Zola, că ele pot să-și confrunte existența și lupta cu acelea ale personajelor sale.

Interesul crescînd manifestat de publicul secolului al XX-lea pentru opera lui Zola a acționat ca un impact asupra criticii literare care, prin lecturi repetate și folosind noile metode de investigație, a descoperit în Zola un autor la care rămînea încă atît de mult de defrișat. O lectură mai atentă a lui Zola a detectat, în primul rînd, un autor modern. S-a observat, pe bună dreptate, că romanele lui Zola „au putut, pe alocuri, să devanseze istoria" [1]. Zola devansează istoria atunci cînd sesizează vocația revoluționară a proletariatului, cînd biciuiește militarismul și războiul sau prezice slăbirea catolicismului. Modernitatea lui Zola constă, de

[1] L. Ciocîrlie, *Realism și devenire poetică*, Timișoara, Edit. Facla, 1978, p. 80.

asemenea, în viziunea sa anticipativă a civilizației mecanizate și electrificate din zilele noastre, care face din *Munca*, în special, un roman științifico-fantastic. Zola e modern și prin folosirea de preferință a stilului indirect liber, „formă stilistică suprasintactică și tehnică narativă de tip foarte modern".[1] Trebuie să subliniem tonalitatea nouă a limbajului familiar și popular pe care Zola, cel dintîi, l-a introdus masiv în literatură. E un mod de a imprima stilului său un dinamism pe care Barbusse îl consideră element distinctiv: „Stilul lui Zola e simplu, clar și solid, omogen, foarte accesibil tuturor. Este mai ales foarte dinamic. El are, s-ar putea spune, mari dimensiuni. Mînuiește frazele în tropi, acționează de la un cap la celălalt al mulțimii de pagini și, în mase, în învălmășeala oamenilor, a lucrurilor și a gîndurilor. Face să tresalte și pietrele, ca ritmurile cîntărețului mitologic. Scriitorul scoate efecte măreț din această inegalabilă forță a vehemenței și simetriei, iar anumite descrieri dezlănțuite rămîn în memoria tuturor tot așa de emoționante ca niște amintiri personale." [2]

Unul din șabloanele criticii literare ostile lui Zola a fost de a considera opera sa imorală și obscenă. Jules Renard replica impetuos: „Zola imoral! Dar el miroase de departe a morală! Coupeau e pedepsit, Nana e pedepsită, toți cei răi din Zola sînt pedepsiți". [3] Cît despre scenele incriminate în numele unei pudori ipocrite, ele nu sînt decît un protest împotriva virtuții mincinoase care consta în ignorarea completă a instinctului sexual — principiul vital al omului.

---

[1] Jacques Dubois, *L'Assomoir de Zola*, Paris, Larousse, 1973, p. 131.

[2] H. Barbusse, *Zola*, Paris, Gallimard, 1932, p. 279.

[3] Jules Renard, *Journal*, Paris, Gallimard, 1935, p. 796.

Acesta e unul din tabuurile pe care Zola le-a înlăturat, fără ca totuși să se afunde în scabros ori pornografie. Întreaga evoluție a literaturii secolului al XX-lea confirmă că Zola a fost, și în acest domeniu, un desțelenitor. Ar fi, însă, o greșeală să se procedeze la generalizări grăbite și să se creadă că toată opera lui nu e decît o îngrămădire de scene erotice. Chiar dacă *Visul* este considerat o excepție în creația sa, ce poate fi mai suav decît idila dintre Miette și Sylvère din *Izbînda familiei Rougon*, ori pasiunea stăpînită a Hélènei Grandjean din *O pagină de dragoste*, ce poate fi mai gingaș decît nașterea dragostei la Denise în *La Fericirea femeilor* sau la Clotilde în *Doctorul Pascal!* Cît despre exemplaritatea relațiilor conjugale și a vieții de familie din *Fecunditate*, ea pare să rezulte dintr-un adevărat tratat de morală. Suflul de romantism, elanul liric care străbat mai mult sau mai puțin discret aproape toată opera lui Zola o disting de naturalismul mai accentuat din operele lui Maupassant, ale fraților Goncourt sau ale lui Octave Mirbeau. „Zola a dovedit sensul profund al naturalismului său în elanul liric (...) Fără lirism, naturalismul său ar fi fost mai puțin fecund și puternic, ar fi fost mai anecdotic și mai didactic" [1]. Rădăcinile romantice atenuează la Zola tendința scrîșnitoare a naturalismului, concepția romanului-oglindă.

Ceea ce a realizat Zola cu imensele sale construcții este o epopee umanitară dominată de niște mituri pline de semnificație : mitul alambicului în *Cîrciuma*, al minei în *Germinal*, al halelor în *Pîntecele Parisului*, al Bursei în *Banii*, al comerțului în *La Fericirea femeilor*,

[1] Raymond Pouillart, *Littérature française. Le Romantisme*, III, Paris, Arthaud, 1968, p. 394.

al locomotivei în *Bestia umană*, al ogorului în *Pământul*, al fecundității în *Fecunditate*, al civilizației industriale în *Munca* etc. O mărturisire a lui André Malraux dezminte și ea legenda răuvoitoare despre un Zola, simplu fotograf al realității: „Nimeni nu ia drept fotografii marile cărți ale lui Zola. *Circiuma* este o carte epică, tragică, contrariul fotografiei". [1]

Dacă ereditatea poate fi socotită mitul fundamental al lui Zola, ea este combătută în opera sa, de cele mai multe ori, de influența, uneori mai puternică, a mediului. Relația ereditate-mediu nu este decît una din numeroasele antiteze, reminiscențe romantice, în opera scriitorului. Primul său roman, *Spovedania lui Claude*, este construit pe antiteza virtute-destrăbălare ca și *Izbînda familiei Rougon* care așeza forțele revoluției și ale reacțiunii pe baricade diferite. Antagonismele sînt numeroase în opera lui Zola: antagonismul dintre grași și slabi în *Pîntecele Parisului*, cel dintre marele și micul comerț în *La Fericirea femeilor*, dintre castitate și senzualitate în *Greșeala abatelui Mouret*, dintre fecunditate și sterilitate în *Fecunditate*, dintre capital și muncă în *Germinal* etc. Aceste antagonisme sînt o mărturie a predilecției lui Zola pentru antiteza de tip hugolian; iar ca punct culminant „cea mai flagrantă antiteză a epocii pe care o zugrăvește, e aceea dintre bogăție și sărăcie". [2] Antiteza este la Zola o modalitate a simetriei care domină și construcția celor trei mari ansambluri ale sale, *Les Rougon-Macquart*, *Les Trois villes*, *Les Quatre Evangiles*, ca și a fiecărui roman în parte, și care fri-

---

[1] *Întîlnire cu André Malraux*, — interviu realizat de I. Mihăileanu, România literară", 23 oct. 1975.

[2] Henriette Psichari, *Anatomie d'un chef d'oeuvre „Germinal"* (*Anatomia unei capodopere „Germinal"*), Paris, Mercure de France, 1964, p. 75.

zează obsesia sau aritmomania în ultimele sale lucrări, de pildă în *Fecunditate*. Grija pentru simetrie determină, în majoritatea romanelor lui Zola, un decupaj bine tranşat în tablouri şi secvenţe, care, adăugat la dinamismul naraţiunii, le apropie de arta cinematografică. Acesta e unul din motivele pentru care opera lui Zola i-a inspirat pe numeroşi cineaşti. Din opera sa au fost extrase peste 50 de filme, printre care unele se înscriu cu litere de aur în istoria cinematografiei mondiale.

Locul unui scriitor în Panteonul literaturii e stabilit şi în funcţie de influenţa pe care a exercitat-o : „Cît despre influenţa lui Zola, ea e incontestabilă, nu numai în Franţa dar şi în toată literatura mondială. Sînt puţini romancieri actuali care să nu-i datoreze ceva, chiar dacă nu ştiu nimic despre asta" [1]. Printre scriitorii francezi care au mers pe urmele lui Zola, Armand Lanoux îi enumeră pe : J. Romains, G. Duhamel, R.M. du Gard, Romain Rolland, Lucien Descaves, L.F. Céline, Blaise Cendrars, Marcel Aymé, Hervé Bazin, Georges Arnaud, Serge Groussard ; totuşi îl uită pe Barbusse cu romanele sale *Infernul* şi *Focul*.

În cursul unei anchete, întreprinse în 1890, asupra evoluţiei literaturii, Jules Huret obţinuse faimosul răspuns telegrafic al lui Paul Alexis : „Naturalismul n-a murit. Urmează scrisoare". O nouă anchetă cu privire la supravieţuirea naturalismului a fost iniţiată în 1955 de „Caietele naturaliste" („Cahiers naturalistes"), datorită eforturilor lui Pierre Cogny şi Philippe Corbier. Numele lui Jean Giono ori Jean Genet, indicate printre simpatizanţii lui Zola, nu au de ce să ne surprindă. Mai uimitoare e menţionarea lui J.-P. Sartre. Nu

[1] M. Bernard, *Zola par lui-même*, Paris, Edit. du Seuil, 1957, p. 167.

era vorba, desigur, de a afirma că existențialismul emană din naturalism, dar de a semnala că *Greața* (*La Nausée*) a aruncat o nouă lumină asupra formulei lui Zola, a permis „înțelegerea acestei «obscenități» așa de des reproșată lui Zola și care nu înseamnă, în definitiv, decît să devii conștient de dezgustătoarea proximitate înăbușitoare a celorlalți și a lumii, într-un univers în care promiscuitatea ține loc de intimitate" [1].

În afara Franței, răspîndirea operei lui Zola a fost imensă, egală aceleia a lui Balzac sau Hugo. Armand Lanoux a întocmit o întreagă listă de scriitori care, sub o formă sau alta, sînt tributari șefului naturalismului : Tolstoi, Cehov, Kuprin, Gorki, Gerhart Hauptmann, Heinrich Mann, Erich Maria Remarque, Knut Hamsun, Strindberg, Blasco Ibanez, Ignazio Silone, Verga, Galsworthy, D. H. Lawrence, James Joyce, Sinclair Lewis, Upton Sinclair, Th. Dreiser, Steinbeck, Caldwell, Miller, Dos Passos, Faulkner, Hemingway, Panait Istrati.

La trei sferturi de secol de la moartea sa, Zola „acest necunoscut" n-a reușit să dea în vileag toate secretele care se ascunseseră de ochii investigatorilor săi mai vechi. Reevaluarea operei lui Zola dă satisfacție tuturor acelora care sînt sensibili mesajului democratic și umanitar pe care-l transmitea. Pelerinajul de la Médan, organizat cu pietate, în fiecare toamnă, de către admiratorii săi, nu e decît omagiul adus unui om a cărui fermă atitudine civică a fost în concordanță cu generozitatea operei sale.

Încercați să-l eliminați pe Zola din literatura franceză ; ea va ieși desigur sărăcită ; și noi de asemenea.

---

[1] A. Dezalay, *Lectures de Zola*, Paris, A. Colin, 1973, p. 180.

ZOLA ÎN ROMÂNIA

PRIMUL COMENTARIU ROMÂNESC asupra unei opere de Zola este o cronică elogioasă asupra spectacolului cu piesa *Thérèse Raquin*, prezentată de o trupă italiană pe scena Teatrului Național din București în 1881 și publicată de Barbu Delavrancea în „România liberă". În anul următor, cotidianul „Românul" începe să publice traducerea romanului *Thérèse Raquin*, în timp ce „România liberă" oferea cititorilor români introducerea la volumul *Urile mele*. În numerele din 1882—1883, revista „Contemporanul" publică, sub titlul *Revărsarea*, nuvela lui Zola *L'Innondation* care tocmai apăruse în volumul *Căpitanul Burle* din 1881. Traducătorul era I. Nădejde care a mai tradus *Cum se moare*, *Lili* și *Moartea lui Olivier Bécaille*, nuvele apărute în aceeași revistă, în 1883—1884. Cea mai mare parte a povestirilor și nuvelelor lui Zola sînt traduse înaintea romanelor din ciclul *Familia Rougon-Macquart*, din care numai Nana începe să apară, din 1882, în jurnalul „Apărarea". Din timpul vieții lui Zola și pînă la primul război mondial, cititorii români

au mai putut cunoaște o serie de nuvele : *Pentru o noapte de dragoste, Scoicile domnului Chabre, Sărbătoare la Coqueville, Aventurile lui Sidoine cel Mare și ale lui Médéric cel mic.* (sub titlul *Norocul prostului*), *Nantas, Naïs Micoulin, Atacul morii, Jacques Damour* etc. Un curent de traduceri din romanele lui Zola începe abia după moartea autorului : de atunci și pînă în 1920 au apărut *Thérèse Raquin, L'Assomoir, Au Bonheur des dames, Le Rêve, Germinal, La Débâcle* (în plin război, 1917—1918), *Une page d'amour, La Conquête de Plassans, La Faute de l'abbé Mouret, La confession de Claude, Madeleine Férat.* Traducerile continuă între cele două războaie, cînd apar în librării *Le Docteur Pascal, La Bête humaine, Fécondité, Travail, Vérite* și chiar *Le Voeu d'une morte.* După mărturia unuia dintre cei mai buni traducători ai lui Zola, Ion Pas, editorii cereau să se opereze tăieturi în romanele prea lungi. Pe de altă parte, rațiuni comerciale hotărau adoptarea unor titluri fanteziste, de senzație. Este greu să ghicești, de exemplu, că, sub titlul *Amor fanatic,* se ascunde, în realitate, *Cucerirea orașului Plassans ; Spovedania lui Claude* se schimbă în *Dragoste și decădere* (trad. de Const. A.I. Ghica, 1915). Este adevărat că o altă traducere a lui Ion Pas are un titlu mai apropiat de original : *Spovedania unui tînăr.* Același Const. A. I. Ghica traduce *Madeleine Férat* sub titlul *Ispășirea, roman pasional* (!)

Nu este, poate, o simplă coincidență faptul că prima traducere din Zola, după cel de-al doilea război mondial, a fost romanul *Travail,* apărut în librăriile românești în 1945, și că o a doua traducere a aceluiași roman a fost oferită cititorilor români, în 1974. După cel de-al doilea război mondial, cincisprezece volume de Zola au fost traduse. Acestea sînt : *Munca*

(1945 și 1974), *Banii* (1951), *Izbînda familiei Rougon* (1956), *Excelența sa Eugène Rougon* (1957), *Prăpădul* (1958), *Germinal* (1960, 1965), *Atacul morii* și alte nuvele (1965), *Pîntecele Parisului* (1968), *La Fericirea femeilor* (1969), *Thérèse Raquin* (1970), *O pagină de dragoste* (1971), *Fecunditate* (1971), *Cîrciuma* (1972) sub titlul *Gervaise*, *Nana* (1972), *Doctorul Pascal* (1975), *Creație* (1976).

Ca și critica literară franceză, exegeza românească a lui Zola a avut poziții diametral opuse cu privire la opera sa. Tonul a fost dat în 1883, de către A.D. Xenopol care, în articolul *Idealism și realism* din „Convorbiri literare", își exprimă ostilitatea față de naturalism. În același an, Al.G. Djuvara, în volumul *Idealism și naturalism*, aduce laude noului curent literar, făcînd în același timp cîteva observații fine asupra creației lui Zola. Tot „Convorbiri literare" publică în 1884 articolul *Studiu asupra romanului realist din zilele noastre* de Al. Gr. Șuțu, ostil naturalismului lui Zola. Adept hotărît al naturalismului, C. Mille îi ia apărarea în articolele *Naturalismul și socialismul* (1885) și *Naturalismul și pornografia* (1887), cărora li se adaugă o recenzie asupra romanului *La Terre*, la puțin timp după apariție. Printre apărătorii lui Zola, C. Dobrogeanu-Gherea este primul, în România, care face distincția între teoretician și romancier: „Zola e un mare talent ca scriitor de romane, un critic slab și un teoretician estetic nul, absolut nul" [1]. Pentru a demonstra valoarea romancierului, Dobrogeanu-Gherea scoate în evidență calitățile romanului *Pămîntul*: „Zola, prin însuși titlul romanului, *Pămîntul*, arată că n-a

[1] C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra esteticei metafizice și științifice*, în *Studii critice*, t. I, București, Edit. de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 211.

vrut să zugrăvească pe cutare sau cutare țăran, și, cu atît mai puțin, cutare sau cutare particularitate a caracterului și vieții țăranului, ci *țărănimea* în legătură cu pămîntul, instrumentul ei de muncă și izvorul însuși al vieții". [1] Pe urmele lui Dobrogeanu-Gherea, poetul Traian Demetrescu pune punctul pe i și declară într-un articol din 1891, apărut în „Adevărul" : „Cît despre teoriile sale, este cel dintîi care nu le-a urmat". [2] La rîndul său, N. Iorga, excelent cunoscător al operei lui Zola, la care se referă într-o serie întreagă de articole de critică literară din anii 1890—1891, face deosebirea între ceea ce el numește „teoreticianul ridicol" și creatorul capodoperelor *Germinal* sau *Creație*. Sesizînd influențele romantice din stilul lui Zola, Iorga îi reproșează, chiar pentru acest motiv, severitatea sa față de Victor Hugo, de care nu s-a îndepărtat niciodată. Spre sfîrșitul secolului al XIX-lea, Zola era mult citit în original de către intelectualii români. În 1894, I. Nădejde publică o recenzie la *Lourdes*, iar în același an, sub pseudonimul „Aristarch", Al. Macedonski își exprimă, într-un articol din „Lumina", via sa admirație pentru scriitorul francez, din care citează aproape toate romanele din ciclul *Familia Rougon-Macquart* pe care le socotește capodopere. În *Jurnalul* său, Gala Galaction afirmă că-l citea pe Zola, încă din 1894, de pe vremea cînd era elev de liceu. În 1899, scriitorul notează în *Jurnalul* său că citise cu aviditate *Greșeala abatelui Mouret*, al cărui subiect „îmbracă sub pana lui Zola un extraordinar vestmînt de poezie

---

[1] C. Dobrogeanu-Gherea, *Țăranul în literatură*, în *Studii critice*, t. II, București, Edit. de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 425.

[2] Traian Demetrescu, *Émile Zola*, în *Opere alese*, București, Edit. pentru literatură și artă, 1951, p. 165.

și de lux stilistic." [1] Un alt mare scriitor român, Mihail Sadoveanu, mărturisește că, prin 1899—1900, alterna lectura lui Zola, cu aceea a lui Dickens, Turgheniev, Gogol, Alphonse Daudet, V. Hugo, Balzac și Flaubert. Pe tot parcursul ultimului deceniu din secolul trecut, Zola găsește noi adversari în România. Mai întîi I.L. Caragiale îl acuză de plagiat, apoi Anghel Demetriescu, în 1898 condamnă proza lui Zola ca fiind antiestetică. Cu toate acestea, moartea lui Zola este subliniată printr-un articol necrologic laudativ al revistei „Carmen" din București care anunță și un studiu mai amplu consacrat romancierului. Promisiunea este respectată și, sub semnătura I. Duscian, apare un adevărat panegiric al lui Zola, în care se insista mai ales asupra naturii sale de apostol, vestitor al unor timpuri viitoare, după accentele din *Cele patru evanghelii:* „Iar după veacuri îndelungate, după ce generații întregi vor fi crescute și educate pe baza principiilor de *Fecunditate, muncă, justiție și adevăr*, un Prometeu al vremurilor va pricepe că în secolul al XIX-lea a trăit un om din veacul lui care, depășind un secol, a propovăduit filosofia vieții și a dragostei de a fi". [2]

Primele două decenii ale exegezei românești asupra lui Zola indică, așa cum era de prevăzut, că revista „Convorbiri literare" l-a trecut sub tăcere pe romancier, sau, atunci cînd a găsit de cuviință să-l menționeze, o face cu o ostilitate, care se întinde asupra naturalismului în întregime. Zola a fost stimat mai ales de

[1] Gala Galaction, *Jurnal*, vol. I, București, Minerva, 1973, p. 165.

[2] Apud *Reviste literare românești din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea*, București, Edit. Academiei R.S.R., 1974, p. 227.

revistele cu tendință socială sau socializantă, precum „Contemporanul", de jurnalele democratice ca „Lupta" și „Adevărul" și, în general, de scriitorii militanți.

Fiind unul dintre comentatorii cei mai asidui ai lui Zola, din secolul al XX-lea, Lucian Blaga procedează, în mai multe articole din 1925, publicate în „Adevărul literar", la o analiză obiectivă și pătrunzătoare a naturalismului. El stabilește, între altele, o subtilă paralelă între Zola și Marx, conchizînd că „amîndoi sînt tipuri reprezentative ale aceluiași «stil de viață»." [1] Asimilîndu-l și pe Flaubert naturalismului, Blaga subliniază că unul din meritele sale este de a fi considerat natura din unghiul unei constante maximale: „Literatura naturalistă face o psihologie de constante. Un Flaubert, un Zola construiesc caracterele pe portativul unor linii de lungă durată: ei analizează patimi, sentimente, porniri și feluri de a gîndi cari, cu toate schimbările de zi și de noapte, de luni și de ani, persistă în om și fac, prin alchimia lor, din fiecare ființă, un întreg organic de-o vădită consecvență lăuntrică". [2]

Aflîndu-se printre adversarii lui Zola, Ion Slavici îi identifică romanele cu niște spitale.

Partizan înverșunat al artei pentru artă, Paul Zarifopol nu scapă nici o ocazie pentru a-l denigra pe Zola. În articolul său, *Roman naturalist*, în care face procesul naturalismului în totalitatea sa, el îl atacă pe Zola chiar și prin Céline pe care-l consideră drept unul din succesorii acestuia. Folosind pretextul pelerinajului la Médan din 1933 condus de Céline, Mihail Sebastian susține o opinie contrarie pentru a-și exprima ad-

[1] Lucian Blaga, *Zări și etape*, *București*, Edit. pentru literatură, 1968, p. 104.

[2] *Ibidem*, p. 113.

miraţia pentru Zola. Dar M. Sebastian pare să aprecieze mai mult omul decît opera.

Atmosfera politică a României burgheze dintre cele două războaie era nefavorabilă lui Zola. Ion Pas povesteşte că, fiind invitat să ţină o conferinţă despre Zola, într-un oraş din Moldova, a fost huiduit pentru că s-a ocupat prea mult de afacerea Dreyfus. Articolul lui Ieronim Şerbu din „Azi" (1940), cu ocazia centenarului naşterii lui Zola, reprezenta, desigur, un act de curaj.

Evoluţia democratică a României se adaugă reînnoirii pe care studiile despre Zola au cunoscut-o în Franţa după cel de-al doilea război mondial, pentru a da un nou avînt exegezei româneşti. În volumul său *Cele două Franţe*, din 1956 (în versiune franceză: *Visages de la France*), Mihai Ralea îl reabilitează complet pe Zola, situîndu-l în tradiţia milenară a literaturii umanitariste, expresie strălucită a geniului francez. În memoriile sale intitulate *Carte despre vremuri multe*, Ion Pas face adesea referiri la Zola pe care-l consideră unul din cei trei giganţi ai secolului al XIX-lea, alături de Victor Hugo şi de Balzac. Ion Pas îl admiră mult pe Octave Mouret, personajul din romanul *Au Bonheur des dames*, pe care-l consideră „un geniu al comerţului" şi subliniază meritele nuvelei *Nantas*.

Contribuţia românească la studiul operei lui Zola după cel de-al doilea război mondial este ilustrată şi prin prefeţele la traducerile operelor sale. În 1974, volumul lui H. Zalis *Sub semnul realului*, eseu despre naturalismul european, aducea o perspectivă de ansamblu asupra naturalismului, în timp ce L. Ciocîrlie în capitolul *Un simbol ignorat*, din volumul *Realism şi devenire poetică*, scotea în evidenţă mai ales rezonanţa poetică a operei lui Zola. În sfîrşit, Cornelia Ştefă-

nescu, autoare a două studii despre Zola, inserate în volumul *Momente ale romanului* (1973), ne-a servit de multe ori drept punct de referință pentru studiul de față.

Raliindu-ne la una din tezele acesteia, vom trece rapid în revistă ecourile lui Zola și ale naturalismului în literatura română: „Nu se poate vorbi, în cazul literaturii române, de naturalism ca de un curent constituit (...) Influența lui Zola, căci de ea s-a făcut caz în mod deosebit, se reduce în literatură la iradiații mai superficiale ori mai consistente". [1]

Adrian Marino descoperă în nuvelele lui Macedonski *Visele Hașișului*, din 1875, parfumul trandafirilor din *Greșeala abatelui Mouret*, apărut în același an. Paralelism sau influență, fapt este că Macedonski a traversat o perioadă naturalistă, atestată și de entuziasmul său față de Zola. Tudor Vianu menționează nuvelele lui Macedonski, *Dramă banală* și *Între cotețe*, ca fiind de inspirație naturalistă. C. Mille se pretinde el însuși scriitor naturalist. Romanul său, *Dinu Mellian*, este totuși influențat mai mult de *Jacques Vingtras*, trilogia lui Jules Vallès, și mai puțin de Zola. Iorga îl numește pe C. Mille „un Vallès încrucișat cu Zola".

Subliniată de toți istoricii literari, orientarea naturalistă a unor nuvele de Delavrancea: *Liniște*, *Paraziții*, *Trubadurul* este evidentă. Cu toate acestea, nu se pot descoperi în ele interferențe directe cu Zola, afară doar de fobia eredității încărcate care se manifestă în nuvela *Liniște*. I.L. Caragiale suferă și el influența lui Zola în multe dintre lucrările sale. Pentru

[1] Cornelia Ștefănescu, *Momente ale romanului*, București, Edit. Eminescu, 1973, p. 107—108.

G. Călinescu, „naturalismul lui Caragiale e radical“ [1]. G. Călinescu îl numește pe Caragiale „scriitorul cel mai zolist, naturalistul nostru prin excelență“. Același prestigios critic literar stabilește un raport de la cauză la efect între ciclul *Les Rougon-Macquart* și ciclul romanelor lui Duiliu Zamfirescu. „Toată această mentalitate zolistă cu prezumția de tablou biologic și cu idealismul naiv, cu mărginirea cîmpului de observare nu la tipurile eterne ci la o secțiune din istorie a trecut la Duiliu Zamfirescu (...) în *Romanul Comăneștenilor* regăsim tot acel amestec zolist de scientism și idealism“ [2].

Admirator constant al lui Zola, Mihail Sadoveanu a fost influențat de acesta în culegerea de nuvele *Dureri înăbușite* (1909) dominată de o atmosferă sumbră și populată de tipuri de alcoolici și abrutizați. Nuvela *Ion Ursu* a fost calificată de G. Călinescu drept „un mic *Assomoir*“. Cîrciuma reprezintă punctul focal al nuvelei, ea fiind locul de pierdiție în care țăranul declasat, Ion Ursu, înșelat de soția sa, se degradează prin băutură.

Lectura operei lui Liviu Rebreanu ne face desigur să ne gîndim la Zola. Cornelia Ștefănescu remarcă, cu toate acestea, că „apartenența la naturalismul de sorginte zolistă — evidentă în unele scene din *Răscoala*, dar mai mult în *Ion* — este depășită de o substanțialitate a viziunii, care îl face pe Rebreanu mai exemplar obiectiv în materie decît naturaliștii propriu-ziși“ [3]. Dacă ecouri din *Pămîntul* și chiar din *Germinal* sînt ușor perceptibile în *Ion* și *Răscoala*, romanul cel mai naturalist al lui Rebreanu rămîne *Ciuleandra*, atît prin

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, Fundația pentru literatură și artă, 1941, p. 436.

[2] *Ibidem*, p. 473.

[3] Cornelia Ștefănescu, *op. cit.*, p. 110.

prezența personajelor instinctive cît și prin propensiunea scriitorului spre elementele patologice. După Ov.S. Crohmălniceanu, „ca și la Zola sau Maupassant, economicul joacă la Rebreanu un rol mult mai mare decît în opera oricărui alt romancier al nostru." [1]

Ion Agârbiceanu nu este scutit de influențe naturaliste în volumele sale *De la țară* (1906) sau *În întuneric* (1910). Același lucru se poate spune și despre Hortensia Papadat-Bengescu, G.M. Zamfirescu, N.D. Cocea, și Gib Mihăescu. Volumul de versuri *Flori de mucigai* de T. Arghezi reprezintă, poate, contribuția cea mai importantă adusă poeziei naturaliste universale.

Amprenta naturalismului este mai puternică la cîțiva prozatori minori, precum C. Sandu-Aldea (*Pe drumul Bărăganului*, 1907), V. Demetrius (*Tinerețea Casandrei*, 1913), Carol Ardeleanu (*Viermii pămîntului*, 1933) etc.

Strălucirea naturalismului s-a menținut și după cel de-al doilea război mondial, prin opera lui Marin Preda (*Întîlnirea din pămînturi*) și Eugen Barbu (*Groapa*). Desigur că numai violența limbajului sau prezența scenelor de violență nu sînt suficiente pentru a încadra aceste opere în curentul naturalist. Nu este mai puțin adevărat, însă, că ele au un aer de familie ce amintește de Zola și dovedesc influența sa pînă în zilele noastre.

Mai sensibilă la creația literară a lui Zola decît la doctrina lui, literatura română a profitat de această operă asimilîndu-i temele, viziunea sau procedeele artistice, modalitățile românești de expresie.

Fără îndoială că, de un secol încoace, Zola a fost și rămîne mereu viu în România.

---

[1] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, București, Edit. pentru literatură, t. I, 1967, p. 276.

BIBLIOGRAFIE

1. CRONOLOGIA OPERELOR LUI ZOLA

A. *POVESTIRI ŞI NUVELE*

Contes à Ninon (1864)
Nouveaux Contes à Ninon (1874)
L'Attaque du moulin (în *Serile de la Médan*, 1880)
Le Capitaine Burle (1882)
Naïs Micoulin (1884)
Madame Sourdis (postum, Pasquelle, 1929)

B. *ROMANE*

La Confession de Claude (1865)
Le Voeu d'une morte (1866)
Les Mystères de Marseille (1867)
Thérèse Raquin (1867)
Madeleine Férat (1868)
Les Rougon-Macquart (istorie naturală şi socială a unei familii sub al Doilea Imperiu)
La Fortune des Rougon (1871)
La Curée (1872)

Le Ventre de Paris (1873)
La Conquête de Plassans (1874)
La Faute de l'abbé Mouret (1875)
Son Excellence Eugène Rougon (1876)
L'Assomoir (1877)
Une Page d'amour (1878)
Nana (1880)
Pot-Bouille (1882)
Au Bonheur des dames (1883)
La Joie de vivre (1884)
Germinal (1885)
L'Oeuvre (1886)
La Terre (1887)
Le Rêve (1888)
La Bête humaine (1890)
L'Argent (1891)
La Débâcle (1892)
Le Docteur Pascal (1893)
Les Trois villles :
Lourdes (1894)
Rome (1896)
Paris (1898)
Les Quatre Évangiles :
Fécondité (1899)
Travail (1901)
Vérité (postum, 1903)

C. *TEATRU :*

Thérèse Raquin (1873)
Les Héritiers Rabourdin (1874)
Le Bouton de rose (1878)
Renée (1887)
Madeleine (1889)
Messidor (1897), musica de ALFRED BRUNEAU
L'Ouragan (1901), musica de ALFRED BRUNEAU

L'Enfant-roi (postumă, 1905, musica de ALFRED BRUNEAU)
Violaine la chevelue (postumă, Fasquelle, 1921)
Sylvanire ou Paris en amour (postumă, Fasquelle, 1921)
Lazare (postumă, Fasquelle, 1921)

D. *POEZII*

Versurile lui Zola au fost publicate de PAUL ALEXIS în volumul *Émile Zola, notes d'un ami — avec des vers inédits de Émile Zola* (Paris, Charpentier, 1882).

E. *OPERE CRITICE :*

Mes Haines. Mon Salon (1866)
Le Roman expérimental (1880)
Le Naturalisme au théâtre (1881)
Nos auteurs dramatiques (1881)
Les Romanciers naturalistes (1881)
Documents littéraires (1881)
Une Campagne (1882)
Nouvelle Campagne (1897)
La Vérité en marche (1901)

F. *CORESPONDENȚĂ :*

Vol. I : *Lettres de jeunesse* (Fasquelle, 1907)
Vol. II : *Les Lettres et les arts* (Fasquelle, 1908)

2. PRINCIPALELE EDIȚII MODERNE ALE OPEREI LUI ZOLA

Oeuvres complètes, 50 vol. Note și comentarii de MAURICE LE BLOND, Paris, Fr. Bernouard, 1927—1929.

Oeuvres complètes, 15 vol. Ediție întocmită și adnotată sub conducerea lui HENRI MITTERAND, Paris, Edit. Claude Tchou, 1966—1970.

Les Rougon-Macquart, 5 vol. Ediția integrală, publicată sub conducerea lui ARMAND LANOUX, Paris, Gallimard, N.R.F., biblioteca Pléïade, 1960—1967.

Les Rougon-Macquart, prefață de HENRI GUILLEMIN, Lausanne, Edit. Rencontre, 1960.

3. TRADUCERI ÎN LIMBA ROMÂNĂ ALE OPERELOR LUI ÉMILE ZOLA:

Germinal, Trad. de I. Gentilis, Craiova, Institutul de Editură (1897), „Biblioteca romanelor celebre", colecția Scmitca.

Scrisoare către tinerime (Lettre à la jeunesse), („Umanitate, Adevăr, Dreptate, Afacerea Dreyfus"), Craiova, Tipografia Fane Constantinescu (1898).

Inecul (Inondation), nuvelă. Trad. de B. Marian, București, Edit. Tipografiei „Adevărul", 1899, Biblioteca Enciclopedică, nr. 7.

Moartea lui Olivier Bécaille. Cheful la Coqueville (La mort d'Olivier Bécaille. La fête à Coqueville). Nuvele. Trad. de Const. Graur. București, Edit. Librăriei Alcalay, 1900.

Bestia umană (La Bête humaine), Piatra-Neamț, 1905, (Colecția „Autorii celebri. Literatură și știință popularizată").

O pagină de amor (Une Page d'amour), Nuvelă, Piatra-Neamț, Tipografia M. C. Gheorghiu, 1906, (Colecția „Autorii celebri. Literatură și știință popularizată").

Revărsarea. Cum mor oamenii. (Inondation. Comment on meurt). Nuvele. Trad. de Iosif Nădejde, București, Minerva, 1909, (Biblioteca „Minerva", nr. 66).

Nantas. Naïs Micoulin, nuvele. Trad. de N. Babocanu, București, „Universala", Alcalay, 1909 (Biblioteca pentru toți, nr. 483).

Două nuvele (Naïs Micoulin, Jacques Damour). Trad. de Ion Bârseanul, București, „Minerva", 1909 (Biblioteca „Minerva", nr. 44).

Jacques Damour. Înecul (Jacques Damour. Inondation), nuvele. Trad. de B. Marian, București, Edit. Tipografiei ziarului „Universul", 1909.

Tereza Raquin, Trad. de G. Iorga, București, 1910 (Biblioteca pentru toți, nr. 594—595).

Înmormîntat de viu (La mort d'Olivier Bécaille), nuvelă, trad. de C. Stejărel, București, Edit. „Luceafărul", (1911), (Biblioteca „Luceafărul", nr. 20).

Dragoste și decădere (Spovedania lui Claude) (La Confession de Claude). Trad. de Const. A. I. Ghica, București, 1915.

Vis de iubire (Le Rêve). Trad. de Matei Gheorghiu, București, 1916.

Germinal, Roman social, Trad. de Thermidor, București, Librăria Nouă (1917).

Prăbușirea (La Débâcle). Trad. de George B. Rareș (George Emil Botez), București, 1917—(1918).

Amor fanatic *(La Conquête de Plassans)*. Trad. de Const. A. I. Ghica, București, 1919.

Greșeala abatelui Mouret (La Faute de l'abbé Mouret), trad. de I. Gr. Perieteanu, București, 1920 (Biblioteca pentru toți, nr. 1076—1087).

Nana, trad. de B. Marian, București, Edit. Librăriei H Steinberg și fiul, 1921.

Pentru o noapte de dragoste (Pour une noit d'amour), nuvelă. Trad. de Ana-Maria G. Botez, București, 1922.

Scoicile domnului Chabre (Les Coquillages de Monsieur Chabre). Nuvelă, trad. de Ion Al. Nestorescu, București, 1924.

Munca (Travail). Trad. de Georgescu Delafras, București, Cugetarea, 1925.

Dorința unei moarte (Le Voeu d'une morte). Trad. de Const.

A. I. Ghica, București, Edit. I. Negreanu, 1926.

Inundația (Inondation), nuvelă. Trad. de B. Marian, București, 1926 (Biblioteca ziarului „Universul", nr. 9).

Bestia umană (La Bête humaine). Trad. de Ion Pas, București, 1939.

Germinal. Trad. de Șerban Pătrașcu și Al. Marian, București, Edit. de Stat, 1949.

Banii (L'Argent). Trad. de E. Fronescu, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1951 (Clasicii Literaturii Universale). Prefață de Theodosia Ioachimescu.

Excelența sa Eugène Rougon (Son Excellence Eugène Rougon). Trad. de Emil Serghie, București, Edit. de Stat pentru Literatură și Artă, 1957 (Clasicii Literaturii Universale). Prefață de Theodosia Ioachimescu).

Izbînda familiei Rougon (La Fortune des Rougon). Trad. de Al. Dimitriu-Păușești, București, Edit. de Stat pentru Literatură și Artă, 1957 (Clasicii Literaturii Universale). Prefață de Irina Mavrodin.

Prăpădul (La Débâcle). Trad. de Aurel Tita, București, Edit. de Stat pentru Literatură și Artă, 1958 (Clasicii Literaturii Universale). Prefață de Ion Brăescu.

Germinal, traducere de Oscar Lemnaru, București, Edit. de Stat pentru Literatură și Artă, 1960: Biblioteca pentru toți, nr. 50—51. Prefață de Theodosia Ioachimescu.

Atacul de la moară (L'Attaque du moulin). Nuvelă. Trad. de Sidonia Drăgușanu, București, Edit. pentru Literatură Universală, 1963 (Clasicii Literaturii Universale).

Germinal. Trad. de Oscar Lemnaru, București, Editura pentru Literatură Universală, 1965 (Clasicii Literaturii Universale). Prefață de Theodosia Ioachimescu.

La Paradisul Femeilor (Au Bonheur des Dames). Trad. de Sarina Cassvan, București, Edit. pentru Literatură,

1968 (Biblioteca pentru toți, nr. 455—456). Prefață și tabel cronologic de Ovidiu Cotruș.

Pîntecele Parisului (Le Ventre de Paris). Trad. de Sanda Oprescu, București, Edit. pentru Literatură Universală, 1968 (Clasicii Literaturii Universale).

Thérèse Raquin. Trad. de Florica-Eugenia Condurachi, București, Cartea Românească, 1970.

Fecunditate (Fécondité). Trad. de Ionel Marinescu, București, Edit. Univers, 1971 (Colecția „Zenit"). Prefață de Theodosia Ioachimescu.

O pagină de dragoste (Une Page d'amour). Trad. de Teodora Popa-Mazilu, București, Edit. Eminescu, 1971 (Colecția „Romanul de dragoste").

Gervaise (L'Assomoir). Trad. de Vlad Mușatescu, București, Edit. Minerva, 1972 (Biblioteca pentru toți, nr. 698—699). Prefață și tabel cronologic de Georgeta Horodincă.

Nana. Trad. de Valer Conea, București, Univers, 1972 (Clasicii Literaturii Universale). Cuvînt înainte de Vicența Pisoschi.

Munca (Travail). Trad. de C. Valer, București, Edit. Cartea Românească, 1974. Prefață de Mihai Gafița.

Doctorul Pascal (Le Docteur Pascal). Trad. de Despina Teodorescu, București, Edit. Cartea Românească, 1975.

Creație (L'Oeuvre). Trad. de Anca Cristodorescu-Fuerea. București, Edit. Eminescu, 1976 (Colecția „Romanul de dragoste").

Saloanele mele (Les Salons). Trad. și prefață de Alexandru George, București, Edit. Meridiane, 1976.

4. PRINCIPALELE OPERE CRITICE ASUPRA LUI ZOLA ȘI A NATURALISMULUI:

ABASTADO, CLAUDE, *Germinal,* analyse critique, Paris, Hatier, 1970.

BECKER, COLETTE, *Les Critiques de notre temps et Zola*, Paris, Garnier, 1972.
BERNARD, MARC, *Zola par lui-même*, Paris, Edit. du Seuil, 1957.
BORIE, JEAN, *Zola et les mythes, ou de la nausée au salut*, Paris, Ed. du Seuil, 1971.
BRADY, PATRICE — *„L'Oeuvre" de Emile Zola, roman sur les arts*, Genève, Droz, 1968.
BRĂESCU, ION, *Prefață la „Prăpădul" de Zola* (trad. de Aurel Tita), București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1958.
BRĂESCU, ION, *A propos d'une lettre inédite de Zola*, Philologica Pragensia, cislo 3, Praga. 1962.
BRĂESCU, ION, *Zola vu par Barbusse*, „Europe", sept. 1974.
BRĂESCU, ION, *Le naturalisme français, Émile Zola*, Tipografia Universității din București, 1976.
CIOCÎRLIE, LIVIUS, *Realism și devenire poetică* (cap. Un simbolist ignorat : Zola), Timișoara, Edit. Facla, 1974.
COGNY, PIERRE, *Le Naturalisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1968.
DE LATTRE, ALAIN, *Le Réalisme selon Zola*, Paris, P.U.F., 1975.
DEZALAY, AUGUSTE, *Lectures de Zola*, Paris, A. Colin, 1973.
DUBOIS, JACQUES, *L'Assomoir de Zola*, societate, discurs, ideologie, Paris, Larousse, 1973.
DUMESNIL, RENÉ, *Le Réalisme et le naturalisme*, Paris, Del Duca, 1955.
FRANDON, IDA-MARIE, *Autour de Germinal. La Mine et les mineurs*, Genève, Droz, 1955.
FRANZEN, NILS-OLAF, *Zola et „La Joie de vivre"*, geneza romanului, personajele, ideile, Stockholm, Almquist et Wicksell, 1958.

FRÉVILLE, JEAN, *Zola semeur d'orages*, Paris, Edit. Sociales, 1952.
GUILLEMIN, HENRI, *Émile Zola, Légende ou vérité*, Paris, Juillard, 1960.
GUILLEMIN, HENRI, *Présentation des Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, 1964.
JAGMETTI, ANTOINETTE, *„La Bête humaine" d'Émile Zola*, studiu de stilistică critică, Génève, Droz, 1955.
LANOUX, ARMAND, *Bonjour, Monsieur Zola*, Paris, Hachette, 1962.
LAPP, JOHN C., *Les racines du naturalisme. Zola avant Les Rougon-Macquart*, ed. fr. Paris, Bordas, 1972.
MARTINO, PIERRE, *Le Naturalisme français*, Paris, A. Colin, 8-a ed., 1969.
PHILIPPIDE, ALEXANDRU, *Considerații confortabile*, vol. I (cap. *Poezia brînzei*), București, Edit. Eminescu, 1970.
PROULX, ALFRED, *Aspects épiques des Rougon-Macquart*, Paris, Mouton et Cie, 1966.
RALEA, MIHAI, *Portrete, cărți, idei* (cap. *Emile Zola*), București, Edit. pt. Lit. Univ., 1966.
ROBERT, GUY, *Émile Zola. Principes et caractères généraux de son oeuvre*, Paris, Belles Lettres, 1952.
ROBERT, GUY, *„La Terre" d'Émile Zola. Studiu istoric și critic*, Paris, Les Belles Lettres, 1952.
SERRES, M., *Feux et signaux de brume*. Zola, Paris, Grasset, 1975.
SOUTCHKOV, BORIS, *Les destinées historiques du réalisme*, Moscou, Edit. du Progrès, 1971.
ȘTEFĂNESCU, CORNELIA, *Momente ale romanului* (cap. *É. Zola și destinul naturalismului*), București, Edit. Eminescu, 1973.
TERNOIS, RENÉ, *Zola et son temps, Lourdes, Rome, Paris*, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

ZALIS, H., *Sub semnul realului. Eseu despre naturalismul european*, Bucureşti, Edit. Enciclopedică română, 1974.
„Europe", Număr special *Émile Zola*, nov.—dec. 1952.
„Europe", Număr special *Émile Zola*, apr.—mai 1968.
„Revues des Sciences humaines", Număr special *Émile Zola*, ian.—mart. 1953. Număr special *Naturalisme*, 4/1975.
„Cahiers naturalistes", Buletin oficial al *„Societăţii prietenilor lui Émile Zola"* (începînd din 1945).

CUPRINS

Notă asupra ediţiei 5
NATURALISMUL ŞI TEORETICIANUL SĂU . 7
ÎNCEPUTURILE LUI ZOLA 19
A) Tatonări 19
B) Povestiri pentru Ninon *(Contes à Ninon)* . . 22
C) Primele romane 26
D) Critica de artă şi critica literară 37
LES ROUGON-MACQUART 42
(Familia Rougon-Macquart) 42
Izbînda familiei Rougon *(La Fortune des Rougon)* . 47
Prada *(La Curée)* 53
Pîntecele Parisului *(Le Ventre de Paris)* . . . 58
Cucerirea oraşului Plassans *(La Conquête de Plassans)* 67
Greşeala abatelui Mouret *(La Faute de l'abbé Mouret)* 73
Excelenţa sa Eugène Rougon *(Son Excellence Eugène Rougon)* 79
Cîrciuma *(L'Assomoir)* 84
O pagină de dragoste *(Une Page d'amour)* . . . 95
Nana 99
Fiertura *(Pot-Bouille)* 106

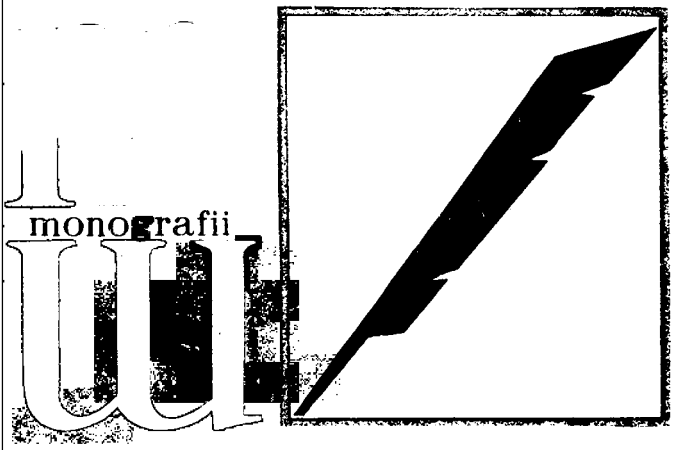
La Fericirea femeilor *(Au Bonheur des dames)* . 114
Bucuria de a trăi *(La Joie de vivre)* . . . 121
Germinal 127
Creaţie *(L'Oeuvre)* 142
Pămîntul *(La Terre)* 148
Visul *(Le Rêve)* 154
Bestia umană *(La Bête humaine)* 160
Banii *(L'Argent)* 167
Prăpădul *(La Débâcle)* 175
Doctorul Pascal *(Le Docteur. Pascal)* . . . 185
CELE TREI ORAŞE 191
(Les Trois villes) 191
PROZA POLITICĂ A LUI ZOLA: ACUZ! . 201
(J'Accuse!) 201
CELE PATRU EVANGHELII 212
(Les Quatre Evangiles) 212
ZOLA, NUVELIST 223
ZOLA, AUTOR DRAMATIC 236
CONCLUZII 241
ZOLA, ÎN ROMÂNIA 250

Bibliografie 260

Lector : MARCELA PĂDUREANU
Tehnoredactor MARIANA ŞTEFAN

Bun de tipar 25. VIII./82. Apărut 1982. Comanda nr. 1991. Coli de tipar 8,5.
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Tiparul executat sub comanda nr. 187,
la Întreprinderea poligrafică Iaşi,
str. 7 Noiembrie nr. 49



„Stilul lui Zola e simplu, clar și solid, omogen, foarte accesibil tuturor. Este mai ales foarte dinamic. El are, s-ar putea spune, mari dimensiuni. Mînuiește frazele în tropi, acționează de la un capăt la celălalt al mulțimii de pagini și, în mare, în învălmășeala oamenilor, a lucrurilor și gîndurilor. Ridică și aranjează pietrele, ca ritmurile cîntărețului mitologic. Scriitorul scoate efecte măreț din această inegalabilă putere de vehemență și de simetrie, iar anumite descrieri dezlănțuite rămîn în memoria tuturor așa de emoționante ca niște amintiri personale".

H. Barbusse, ZOLA

Lei 9,75